# Camille redouble

## de Noémie Lvovsky

par Charlotte Garson

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

îledeFrance

## Sommaire


Avant-propos, Synopsis . . . . . 1
Réalisatrice . . . . . 2/3
Genèse . . . . . 4
Contexte . . . . . 5
Genre . . . . . 6/7
Découpage séquentiel . . . . . 8/9
Analyse du récit . . . . . 10/11
Mise en scène . . . . . 12/13
Séquence . . . . . 14/15
Plan . . . . . 16
Point de vue . . . . . 17
Filiations . . . . . 18/19
Motif. . . . . 20
Références Bibliographiques . . . . . 21


# FICHE TECHNIQUE

## CAMILLE REDOUBLE

France, 2012

- *Réalisation :* Noémie Lvovsky
- *Scénario :* Noémie Lvovsky, Florence Seyvos, Maud Ameline, Pierre-Olivier Matteï
- *Collaboration artistique et 1re assistante à la réalisation :* Elsa Amiel
- *Image :* Jean-Marc Fabre
- *Montage :* Annette Dutertre, Michel Klochendler
- *Son :* Olivier Mauvezin, Sylvain Malbrant, Stéphane Thiébaut
- *Décors :* Frédérique et Frédéric Lapierre
- *Costumes :* Madeline Fontaine
- *Musique originale :* Gaëtan Roussel, Joseph Dahan
- *Production :* Jean-Louis Livi (F comme film), Philippe Carcassonne (Ciné@)
- *Distribution France (2012) :* Gaumont
- *Procédés image :* 35mm, couleurs, 1 : 1,85
- *Sortie française :* 12 septembre 2012
- *Durée :* 115 minutes

**Interprétation**

- *Camille Vaillant :* Noémie Lvovsky
- *Éric :* Samir Guesmi
- *Joséphа :* Judith Chemla
- *Alice :* India Hair
- *Louise :* Julia Faure
- *La mère de Camille :* Yolande Moreau
- *Le père de Camille :* Michel Vuillermoz
- *Alphonse :* Denis Podalydès
- *L'horloger :* Jean-Pierre Léaud
- *Vincent :* Vincent Lacoste
- *Le metteur en scène :* Micha Lescot
- *Nouredine :* Anthony Sonigo
- *L'infirmière :* Aurore Broutin
- *La professeure d'anglais :* Anne Alvaro
- *Le professeur de français :* Mathieu Amalric
- *Le réalisateur :* Riad Sattouf

# UNE NOUVELLE JEUNESSE

Le sixième film de Noémie Lvovsky détone dans le paysage cinématographique français car il puise aux sources de deux genres hollywoodiens : la science-fiction, avec son retour dans le passé d'une quarantenaire à bout de souffle, et le *teen movie*, avec la précision de sa chronique adolescente. Ces deux genres interrogent chacun à leur manière l'écoulement du temps, que l'on ne ressent peut-être jamais plus intensément qu'à l'adolescence.

Outre son activité de cinéaste et de scénariste, Noémie Lvovsky est aussi connue du public comme actrice, mais dans *Camille redouble* elle cumule pour la première fois les trois fonctions, se dirigeant elle-même. En faisant de sa protagoniste (qui partage son prénom avec une héroïne de Musset) une actrice de métier, et en la montrant spectatrice de sa propre jeunesse, la réalisatrice place le théâtre au carrefour de la dramaturgie du film et au cœur de sa mise en scène. Fête costumée, atelier-théâtre, panoplie années 80 sont autant de médiations qui permettent à Camille, actrice alcoolique et femme quittée, d'accéder à une vérité intime sur des « scènes » à chaque fois réinventées. Mélancolique quoique jamais nostalgique, le récit fondé sur la reprise comme sur son nécessaire dépassement alterne des tonalités extrêmement variées, du burlesque à la reconnaissance tragique de l'irréversibilité du temps. Un « drame gai », selon l'expression de Jean Renoir ? En tout cas une mise à l'épreuve des illusions d'absolu, en une série de moments qui portent une double idée du cinéma, à la fois aventure collective – bande de copines, troupe d'acteurs – et archivage salvateur de ce qui ne sera jamais plus.

Charlotte Garson

Charlotte Garson est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, revue *Études*, France Culture). Elle est l'auteure des livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* du CNC sur *Certains l'aiment chaud*, *Les demoiselles de Rochefort*, *Adieu Philippine*, *French Cancan* et *Le dictateur*, ainsi que des livres *Jean Renoir* (Le Monde/Cahiers du cinéma), *Amoureux* (Cinémathèque française/Actes sud) et *Le cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma/CNDP).

## SYNOPSIS

Actrice aux maigres cachets, Camille Vaillant, quarante ans, une fille de 25 ans et un penchant pour le whisky, vit une séparation houleuse avec Éric. La veille du Nouvel An, elle retrouve ses amies de lycée dans une fête costumée. Saoule, elle s'évanouit à minuit.

À son réveil, ses parents, pourtant morts, viennent la chercher à l'hôpital : projetée en 1985 la veille de ses seize ans, Camille retrouve sa vie d'adolescente et ses trois meilleures amies, Joséphine, Alice et Louise. Au lycée, elle rencontre Éric, mais connaissant l'issue de leur amour, elle repousse ses avances. L'intensité de leur échange à l'atelier-théâtre du lycée finit par la convaincre de sortir avec lui. Elle confie à son professeur de physique, Alphonse, qu'elle vient du futur. Éric lui déclare son amour après leur première nuit ensemble et lui offre une bague que Camille refuse de porter. Découvrant qu'elle est enceinte de lui, elle se confie à sa mère, dont la mort, le lendemain, confirme que Camille est impuissante à modifier son passé. Alphonse accepte de conserver pour l'avenir une cassette contenant la voix de sa mère. Éric, qui les surprend s'embrassant, rompt à son tour. Contrainte de continuer à jouer avec lui *Les amoureux* de Goldoni à l'atelier-théâtre, elle montre à Éric qu'elle porte la bague, lui avoue son amour et s'évanouit.

Elle se réveille vingt-cinq ans plus tard aux côtés de ses amies quarantenaires, le lendemain de la fête du Nouvel An. Après des retrouvailles émues avec Alphonse qui lui rend la cassette, elle a rendez-vous avec Éric à l'écart de la ville. Elle raconte son voyage dans le temps et sa surprise d'avoir revécu différemment leur premier baiser. Ils se sourient. Camille s'éloigne dans une rue enneigée.

# « EMOTION » PICTURES

Comment créer l'émotion à l'écran ? Scénariste, actrice et cinéaste, Noémie Lvovsky, née à Paris en 1964 et baignée dans la cinéphilie d'un père amateur de Fred Astaire et des Marx Brothers, semble toute entière tendue vers cette recherche.
Après des études de lettres à la Sorbonne et de cinéma à l'Université Paris VII où elle rencontre ses premiers mentors (dont le critique Jean Douchet), elle profite en 1986 de la création du département Scénario pour rejoindre la Fémis[1]. En 1989, utilisant l'équipement de l'école, elle finance elle-même *Dis-moi oui dis-moi non*, petit traité d'hésitation amoureuse. Ce court métrage très remarqué dans les festivals inaugure sa collaboration avec Valéria Bruni-Tedeschi, actrice formée par Patrice Chéreau au théâtre de Nanterre. Scripte et responsable du casting du premier long métrage de son camarade Arnaud Desplechin, *La vie des morts*, adaptatrice de *La sentinelle* et coscénariste du *Cœur fantôme* de Philippe Garrel, elle ne réalise son premier long métrage que cinq ans plus tard, *Oublie-moi*, toujours avec Valéria Bruni-Tedeschi qui, une fois passée à la réalisation, lui demandera de cosigner tous ses films, en un saisissant effet d'alter ego réciproque.
La polyvalence de Noémie Lvovsky, rare dans le paysage cinématographique français, lui a permis de faire aboutir des projets au long cours, ralentis par des atermoiements financiers (la longue maladie de Claude Berri, son producteur initial, a par exemple différé *Faut que ça danse !* malgré le succès des *Sentiments*). Faisant volontiers appel à des collaborateurs[2] rencontrés à la Fémis, Noémie Lvovsky travaille selon des affinités amicales, que ce soit la sollicitude chaleureuse d'un producteur (Jean-Louis Livi la convainc d'interpréter le rôle principal de *Camille redouble*), l'intimité établie avec sa coscénariste Florence Seyvos (romancière dont elle recherche la collaboration dès *Petites*, téléfilm pour la chaîne Arte inspiré par ses amitiés adolescentes), ou la camaraderie d'une troupe (la complicité que le tournage des *Beaux gosses* a instaurée avec Vincent Lacoste, Anthony Sonigo et Riad Sattouf, tous embauchés pour jouer dans *Camille redouble*).

*La vie ne me fait pas peur* de Noémie Lvovsky (1999)

## DÉBORDEMENTS

Dès ses débuts, Noémie Lvovsky, dont les personnages sont souvent volubiles, se montre sensible au rythme, à la pulsation des *Sentiments*, titre de son troisième long métrage en partie inspiré de *La femme d'à côté* de François Truffaut. L'excès émotionnel passe tantôt par une surexpressivité qui frise l'hystérie (les sanglots de l'amoureuse d'*Oublie-moi*), tantôt par un rapport burlesque du corps à son environnement (l'accouchement épique de *Faut que ça danse !*), tantôt par la saturation des couleurs (l'univers visuel des *Sentiments*, inspiré par Matisse). Le plus souvent, des tonalités contraires se succèdent au sein d'un même film : *La vie ne me fait pas peur*, basé sur l'ébauche télévisuelle *Petites*, alterne franches rigolades entre adolescentes et aspects tragiques de leur existence. Dans *Les sentiments*, au portrait savoureux de Jean-Pierre Bacri en amoureux « *vieux, con et moche* » succède le déchirement de la séparation des amants. La légèreté volontariste du titre de *Faut que ça danse !* est quant à elle contrebalancée par une gravité sous-jacente (la mémoire de la déportation du père, la folie de la mère).

## AU-DELÀ DE LA CHRONIQUE

Conjuguant un amour du romanesque nourri par la fréquentation assidue du cinéma de François Truffaut et un sens de l'humour imprégné de la cinéphilie de son père, Noémie Lvovsky travaille dans les codes du réalisme à la française. Pour autant, on ne saurait l'y réduire. Si après *Oublie-moi*, la place de la musique prend de plus en plus d'importance, c'est qu'au-delà de l'accompagnement rythmique, les chansons, françaises ou étrangères (italienne dans *La vie…*, américaines, françaises et allemande dans *Camille redouble*) commentent l'action en cours, introduisant une doublure (au sens vestimentaire) dans le récit. Ponctuant celui-ci de manière parfois humoristique mais pas seulement, la chorale des *Sentiments* a valeur de chœur antique. Comme les improvisations du saxophoniste Archie Shepp dans *Faut que ça danse !*, elle fait surtout dévier l'intrigue de la simple chronique. De manière plus marquante encore, la cinéaste confie à l'illustratrice Anaïs Vaugelade l'animation de courtes séquences dans ses trois premiers longs métrages et achève *La vie ne me fait pas peur* sur une scène de comédie musicale. Ces échappées formelles, qui font « danser » le réalisme au gré des fantasmes des personnages, anticipent le saut dans la science-fiction de *Camille redouble*.

## L'ACTEUR-ROI

« *Pour écrire, j'ai besoin de jouer et d'être chacun des personnages* [3] », confie Noémie Lvovsky, qui place le jeu au centre de sa conception du cinéma (« *le roi du plan, c'est l'acteur* [4] »). À trente-cinq ans passés, la cinéaste a pu assouvir ce besoin de manière littérale, puisqu'au début des années 2000, elle commence une carrière d'actrice de cinéma, interprétant des rôles de plus en plus fournis et composés. En fait, ces sollicitations lui permettent d'exaucer un désir longtemps réprimé : « *Enfant je voulais être actrice et j'ai tout arrêté à 15 ans à cause d'une réflexion épouvantable : on m'avait dit que je n'avais pas d'âge* [5] ». Pas d'âge ? Tous les films de Noémie Lvovsky sont traversés par un questionnement sur l'âge, ou plus

précisément par la conviction vécue que l'âge social n'est pas forcément l'âge ressenti, et que les êtres peuvent avoir plusieurs âges à un instant donné : la vivacité juvénile du père de *Faut que ça danse !* (il se fait poser un dentier immaculé parce que « *c'est bien dans un vieux corps qu'il y ait quelque chose d'éclatant, de lumineux, d'étincelant* ») et la maturité de la jeune Édith dans *Les sentiments* précèdent le brouillage des âges de *Camille redouble*. Est-ce un hasard si l'apprentie-actrice Camille, qui a l'âge de la cinéaste quand elle a renoncé à sa vocation d'actrice, marque la première expérience de jeu de Noémie Lvovsky dans un film qu'elle réalise[6] ?

*Faut que ça danse !* de Noémie Lvovsky (2006)

## FILMOGRAPHIE
### NOÉMIE LVOVSKY

**Réalisatrice**

*Dis-moi oui, dis-moi non* (1989, court métrage)
*Embrasse-moi* (1990, court métrage)
*Oublie-moi* (1994, long métrage)
*Petites* (1998, téléfilm)
*La vie ne me fait pas peur* (1999, long métrage)
*Les sentiments* (2002, long métrage)
*Faut que ça danse !* (2006, long métrage)
*Camille redouble* (2011, long métrage)

**Scénariste (outre ses propres films)**

*Le cœur fantôme* (Philippe Garrel, 1995)
*Il est plus facile pour un chameau* (Valéria Bruni-Tedeschi, 2002)
*Actrices* (Valéria Bruni-Tedeschi, 2007)
*Un château en Italie* (Valéria Bruni-Tedeschi, 2013)

**Actrice (sélection)**

*Ma femme est une actrice* (Yvan Attal, 2001)
*France boutique* (Tonie Marshall, 2002)
*Rois et reine* (Arnaud Desplechin, 2003)
*Backstage* (Emmanuelle Bercot, 2005)
*L'école pour tous* (Éric Rochant, 2005)
*Actrices* (Valéria Bruni-Tedeschi, 2006)
*Les beaux gosses* (Riad Sattouf, 2008)
*L'Apollonide, souvenirs de la maison close* (Bertand Bonello, 2010)
*Les adieux à la reine* (Benoît Jacquot, 2011)
*Camille redouble* (Noémie Lvovsky, 2011)

1 École nationale supérieure des métiers de l'image et du son dont l'acronyme correspond au nom qu'elle portait au moment de sa création (Fondation européenne des métiers de l'image et du son).
2 Voir chapitre Contexte, p. 5.
3 *Le cinéma de Noémie Lvovsky, entretiens avec Quentin Mével*, Independencia éditions, coll. Les Petits Entretiens, 2012. Sauf mention contraire, les propos de N. Lvovsky sont tirés de cet ouvrage dans le reste du livret enseignant.
4 Entretien avec Martin Drouot, juillet 2013 (DVD pédagogique *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France 2013/2014).
5 Entretien avec Noémie Lvovsky, blog d'Olivier Père, 12 septembre 2012. http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2012/09/12/camille-redouble-de-noemie-lvovsky/
6 Voir chapitre Genèse, p. 4.

# UN ORGANISME VIVANT

Si dans la filmographie de Noémie Lvovsky, *Camille redouble* forme un diptyque avec *La vie ne me fait pas peur* (1999), c'est qu'il trouve son origine dans la même trame autobiographique. Dès avant *Oublie-moi*, la cinéaste souhaitait raconter l'histoire d'une bande de quatre adolescentes.
La rencontre avec la romancière Florence Seyvos la décide à se lancer dans l'écriture de *Petites* (ébauche télévisée de *La vie…*) à partir de témoignages d'elles-mêmes et de ses amies recueillis séparément. Traversé par un enthousiasme juvénile que les premiers coups durs de la vie viennent frapper de plein fouet, *La vie…* évite à tout prix « *un regard d'adulte sur l'adolescence* [7] ». Dix ans plus tard, c'est au contraire ce regard qu'explore *Camille redouble*, de manière si pleinement assumée qu'il catapulte une quarantenaire dans l'âge ingrat, séduisant ainsi un public adulte nombreux[8]. Entretemps, avant une tentative abandonnée de scénario sur un groupe de lycéennes amé-ricaines qui ont décidé de tomber enceintes au même moment[9], Noémie Lvovsky a formulé la question qui fondera le voyage temporel de *Camille redouble* : à la sortie des *Sentiments*, qui met pourtant en scène des couples adultes, elle confie aux *Cahiers du cinéma* : « *Je m'interroge toujours sur cette question toute bête : est-ce qu'on est le même à dix ans et à trente ans ?* [10] ».
En 2011, la question est à peine reformulée : « *Est-ce que le temps nous change au point de nous faire devenir une autre personne ?* ». Décidé tardivement, le choix d'un couple d'acteurs quarantenaire pour interpréter les deux âges permet de laisser ouverte la réponse.

Écrit deux ans durant avec trois coscénaristes successifs (en dernière instance, Florence Seyvos réécrit tout avec Noémie Lvovsky), le scénario de *Camille redouble*, que la cinéaste compare à « *un organisme vivant*[11] », trouve dans des codes établis de quoi gainer la chronique réaliste : « *J'avais besoin de rentrer dans un genre sinon ça semblait un peu mou comme point d'entrée : des gens qui se sont connus et aimés jeunes et que le temps éloigne* ». C'est en fait plusieurs genres qu'elle convoque : science-fiction (elle tient *Retour vers le futur* de Robert Zemeckis pour un chef-d'œuvre de scénario[12]) mais aussi comédies, de Ernst Lubitsch et Billy Wilder à celles plus récentes et crues des frères Farrelly et de Judd Apatow (« *des films réveillés, amusés par l'obsession sexuelle joyeuse et ludique* »), et enfin *teen movies*, chroniques de la vie lycéenne et des premiers émois amoureux[13]. Fortement imprégnée de tout le cinéma de Francis Ford Coppola dont *Outsiders* et *Rusty James* sont aussi des *teen movies*, Noémie Lvovsky garde aussi à l'esprit *Peggy Sue s'est mariée.*

## UNE FIN TARDIVE

Dans l'année de production qui suit, le casting s'éternise : pour jouer les amies de Camille, faut-il des quarantenaires comme le couple principal, ou des adolescentes conformes à l'âge « réel » du retour dans le passé et à celui de Vincent Lacoste et Anthony Sonigo ? Noémie Lvovsky choisit l'entre-deux : Judith Chemla, apparition mémorable de *Faut que ça danse !* (Joséphe), Julia Faure, qui avait débuté brillamment dans *Sauvage innocence* de Philippe Garrel en 2001 (Louise), et India Hair (Alice) ont entre 25 et 35 ans ; leur masque de latex est donc plus léger que celui de Denis Podalydès pour un Alphonse retrouvé chauve le 1er janvier 2010. Si les rôles des parents bien-aimés donnent à Noémie Lvovsky l'occasion de filmer des acteurs qu'elle admire (« *elle est sans limites, elle a une richesse et une complexité incroyables*[14] », dira-t-elle de Yolande Moreau), le rôle principal reste non attribué jusqu'à ce que le producteur la convainque qu'elle est l'interprète idéale. Cette « première fois » comme actrice dans son propre film amène Noémie Lvovsky à compter plus que jamais sur son assistante à la réalisation Elsa Amiel.

Tourné à partir de fin septembre 2010, *Camille redouble* ne trouve sa fin que tardivement, comme pour *La vie ne me fait pas peur*. C'est en jouant le rendez-vous final avec Éric le 1er janvier que Noémie Lvovsky s'aperçoit que son monologue sonne comme un adieu, et que Camille « *doit finir seule*[15] ». Le choix très en amont des deux chansons de Barbara, *Une petite cantate* et *Dis, quand reviendras-tu ?* portait en germe ce doute sur la fin du film : chanson d'un deuil à faire d'une part, chanson d'une absence dans laquelle subsiste encore un espoir de retour d'autre part, c'est à une acceptation du passé comme passé qu'invite finalement cette importante modification du scénario.

*Les sentiments* de Noémie Lvovsky (2002)

7 Noémie Lvovsky, *La vie ne me fait pas peur*, dossier de presse.
8 Présenté à la *Quinzaine des réalisateurs* du festival de Cannes en mai 2012, il rassemble ensuite près d'un million de spectateurs en deux mois.
9 Ce fait-divers a inspiré *17 filles* de Delphine et Muriel Coulin (2011), dans lequel Noémie Lvovsky interprète l'infirmière du lycée.
10 Entretien avec Yves Alion, *Cahiers du cinéma*, 526, novembre 2003.
11 Bonus du DVD Gaumont.
12 Voir chapitre Filiations, p. 18.
13 Voir chapitre Genre, p. 6.
14 Olivier Séguret, « Je suis tombée amoureuse de Yolande Moreau », *Next*, 11 septembre 2012, http://next.liberation.fr/cinema/2012/09/11/je-suis-tombee-amoureuse-de-yolande-moreau_845571
15 Bonus du DVD Gaumont.

# FÉMIS, PREMIÈRE GÉNÉRATION

*Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)* d'Arnaud Desplechin (1996)

« *Le cousin d'une des copines de la bande avait besoin de figurantes pour son film de fin d'études à l'Idhec, l'école de cinéma. Quand je me suis pointée sur le plateau, je les ai tous vus : Éric Rochant à la réalisation, Arnaud Desplechin à la caméra, Pascale Ferran au script… J'aurais pu tomber plus mal. Ils étaient insolents, inventifs, fous de cinéma mais sans esprit de sérieux. Ils m'ont réveillée. À peine arrivée, je voulais les connaître toute ma vie* [16]. » En racontant ainsi une journée cruciale de sa vie, Noémie Lvovsky, au-delà de la nature collaborative d'un tournage, pose les liens d'amitiés comme indissociables de sa pratique du cinéma. Sur les conseils de son mentor, le critique et enseignant Jean Douchet, elle se présente cinq ans après ses aînés (nés en 1960-61) au concours de l'école qui succède en 1986 à l'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec), la Fémis. Elle y fait l'expérience du travail « en bande » mais aussi d'une circulation entre les différents postes sur un tournage. Elle l'approfondira en étant à la fois directrice de casting et scripte pour le premier long métrage d'Arnaud Desplechin *La vie des morts* puis coscénariste de son film suivant. Ce réseau continue, 25 ans après son entrée à l'école, de fournir à Noémie Lvovsky un cercle étendu de collaborateurs et d'amis : un directeur de la photographie (Jean-Marc Fabre, qui assure aussi l'image des films de Pascale Ferran), une monteuse (Annette Dutertre, camarade de promotion de Noémie Lvovsky), des comédiens (Valéria Bruni-Tedeschi, rencontrée aux ateliers d'acteurs de la Fémis), et même un producteur (Pascal Caucheteux, qui produit Arnaud Desplechin et reprendra en 2007 la production de *Faut que ça danse !*)…

## LE COLLECTIF ET L'INTIME

Si ce maillage serré d'affinités ne relève nullement d'un *networking* de surface, il serait erroné de l'ériger en mouvement artistique unifié – en « école » au sens esthétique. Tout au plus peut-on noter que plus encore que leurs prédécesseurs de la Nouvelle Vague, ces jeunes auteurs-réalisateurs utilisent pour beaucoup un matériau auto-biographique, ou du moins, écrivent et tournent en « je ». Témoins les titres des premiers films de Noémie Lvovsky (*Embrasse-moi, Oublie-moi*, *La vie ne me fait pas peur…*) ou encore celui du film-somme d'Arnaud Desplechin, *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)* (1996) qui, dans un montage audacieux proche de la technique littéraire du flux de conscience, prolonge la mélancolie générationnelle d'*Un monde sans pitié* d'Éric Rochant. En 1989, cette chronique de la vie amoureuse d'un Parisien trentenaire et oisif avait touché un large public qui manifestement s'était identifié à son Hippo (Hippolyte Girardot) désenchanté. « *Qu'est-ce qu'on nous a laissé ? Des lendemains qui chantent ? Le grand marché européen ? On a que dalle. On n'a plus qu'à être amoureux comme des cons !* »

## UNE CINÉPHILIE POPULAIRE ET SAVANTE

Si les singularités de chacun interdisent une caractérisation en bloc, le « jeune cinéma français » issu de l'Idhec devenu Fémis porte trace d'un principe posé dès 1944 par son fondateur, le cinéaste Marcel L'Herbier : « *envisager le cinématographe comme un art* ». Ni partisan d'une radicalité formelle ni prêt à commercialiser ses films à tout crin, il constitue « *une génération de transition*[17] ». Jean Douchet, qui a enseigné à l'Idhec à partir de 1969, se souvient que les élèves de « *la 36e* » (la promotion Idhec 1980) « *repensaient le cinéma, se plongeaient dans les écrits, dans les* Cahiers du cinéma *d'avant la Nouvelle Vague, critiquant parfois ce qui s'y écrivait*[18]. » Comme Noémie Lvovsky qui fait remonter sa cinéphilie à l'amour de son père pour les comédies américaines (musicales ou non), Arnaud Desplechin souligne le paradoxe fécond du cinéma comme « *art forain qui appartient à l'enfance, à ceux qui ne savent pas lire* » mais qui « *dès sa naissance, a déclenché les commentaires les plus savants*[19] ». Autre trait qui, au-delà des différences de styles, sous-tend l'activité des condisciples de Noémie Lvovsky : le cinéma a pour immense tâche de capter et recréer sur pellicule la vie même – un vitalisme qu'avaient formulé et mis en pratique avant eux Jean Renoir (qui dit rechercher un « *réalisme intérieur* » fût-ce à partir d'artifices antinaturalistes[20]) et à sa suite François Truffaut. Comme eux, Noémie Lvovsky privilégie le mouvement, mais à la fluidité des plans-séquences[21] et des mouvements d'appareils de ses maîtres, elle substitue un romanesque plus heurté, ponctué de montées d'adrénaline musicales, de coupes à la limite du *jump cut*[22] – une moire technique et stylistique qui garantit pour elle l'authenticité brute de la matière filmée, aussi excessives que soient les situations.

*Un monde sans pitié* d'Éric Rochant (1989)

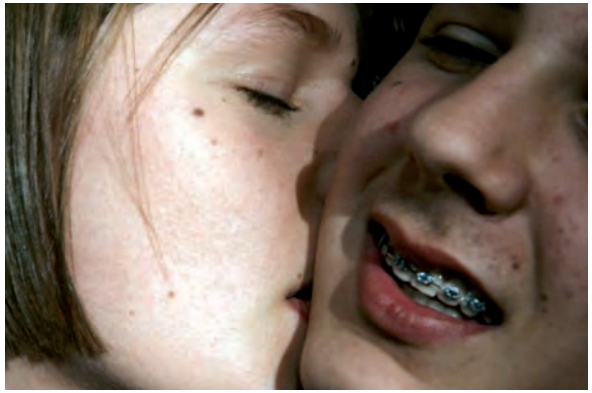
16 Entretien avec Mathilde Blottière, *Télérama*, 15/09/2012.
17 René Prédal, *Le cinéma français des années 90 : une génération de transition*, Armand Colin, coll. Cinéma, 2002.
18 Isabelle Regnier, « La pépinière du 'jeune cinéma français' », *Le Monde*, 13 août 2013.
19 Entretien avec Élisabeth Lequeret, RFI, 20 juillet 2013.
20 Arts, 30 juin 1954, repris dans *Écrits* (1926 – 1971), Ramsay Poche Cinéma, 1989.
21 Séquence (unité de lieu et de temps) obtenue en filmant sans arrêter la caméra.
22 Raccord entre plusieurs plans qui ont le même objet, sans grande différence de temps ou d'angle de prise de vue entre eux : ce type de montage crée des « sautes » visibles à l'écran.

# UN *TEEN MOVIE* À LA FRANÇAISE ?

« *Il y a des moments de la vie où on a tous les âges à la fois ; l'adolescence est un de ces moments*[23] », déclarait Noémie Lvovsky à la sortie de *Camille redouble*. Son personnage a beau lâcher « *j'avais oublié, c'est un âge horrible !* » (séq. 8), le film ne s'en inscrit pas moins dans le prolongement d'un genre typiquement américain. Le *teen movie* tire son carburant dramaturgique (et parfois, comique ou horrifique) de la tension entre le débordement pulsionnel d'un âge marqué par la métamorphose corporelle, et les contraintes parentales ou sociales qui pèsent sur tout mineur. Les contours flous du *teen movie* et la confusion parfois voulue entre ses personnages (les adolescents) et son public (les mêmes, mais aussi les adultes nostalgiques de leur adolescence) lui ont permis d'imprégner l'ensemble du cinéma américain, à tel point que l'adolescence est devenu un âge d'élection pour des cinéastes que leur singularité formelle situe à l'opposé des formules commerciales du *teen movie :* Gus Van Sant, Harmony Korine ou encore Larry Clark.

Du premier classique du genre, *La fureur de vivre* de Nicholas Ray avec James Dean et Natalie Wood (1955), Noémie Lvovsky cite une séquence, la visite au planétarium. Outre les beaux gros plans en contre-plongée que l'observation du firmament artificiel offre à la mise-en-scène[24], cette sortie scolaire constitue une secousse existentielle pour les *greasers*, mauvais garçons égocentrés. « *Alors que l'éclair de votre naissance ne sera pas encore visible pour les planètes enfouies, dans les autres galaxies, nous disparaîtrons dans les ténèbres…* » ; l'Alphonse de *Camille redouble* donne une leçon de relativité semblable à celle que reçoivent les lycéens de Ray. De l'ère classique du *teen movie*, Noémie Lvovsky a davantage retenu ce vertige métaphysique que la rébellion envers les inégalités sociales et le conservatisme des parents que des chefs-d'œuvre comme *Les amants de la nuit* (Nicholas Ray, 1949) et *La fièvre dans le sang* (Elia Kazan, 1961) ont porté à une intensité mélodramatique rare.

Entre le James Dean rebelle « *sans cause*[25] » et les joyeuses féministes de *Camille redouble*, une génération intermédiaire – celle des trentenaires barbus du Nouvel Hollywood – a donné au genre des contours plus précis : avec *American Graffiti* (1973), où un groupe de lycéens qui errent dans leur ville natale après la fête de fin d'année écoutent tous la même radio, George Lukas a défini un usage de la musique que l'on retrouve, certes plus discrètement dans *Camille redouble* : le « film juke-box » (on dirait aujourd'hui *playlist*), où des tubes de l'époque, le plus souvent *in*[26], ponctuent et commentent les vies des jeunes qui les écoutent.



*Les beaux gosses* de Riad Sattouf (2009)

*Camille redouble* de Noémie Lvovsky (2012)

## ENTRE PRÉSENT PUR ET NOSTALGIE RÉTRO

Reconnaissant volontiers sa dette envers le cinéma de cette génération, en particulier les trois *teen movies* de Francis Ford Coppola – *Outsiders* à la dimension « rétro » car situé dans les années 60 tout comme *American Graffiti*, *Rusty James* (1983) et *Peggy Sue s'est mariée* (1986) –, Noémie Lvovsky ne cantonne pas pour autant sa connaissance du *teen movie* à un moment donné de l'histoire du cinéma. Au début des années 80, le réalisateur et producteur John Hughes a su filmer les adolescents de son temps, sans fascination nostalgique : *Seize bougies pour Sam*, *La folle journée de Ferris Bueller* ou encore *The Breakfast Club* (1984, 5 et 6) posent à la fois la syntaxe scénaristique du genre (journée d'anniversaire ratée, journée d'école buissonnière ou de « colle » au lycée) et ses enjeux (s'intégrer ou non dans un groupe sans renier son identité). Tournés dans une ère de libéralisme économique et politique propre à la présidence de Ronald Reagan, ces films semblent tantôt la refléter (aucune diversité ethnique en vue et des différences sociales schématiquement ébauchées), tantôt la railler (Ferris Bueller va « glander » à la Bourse de Chicago où il singe les gestes sibyllins de son père *trader*). Ils prennent acte, en tout cas, de la réelle liberté sexuelle conquise dans les années 60 et qui ignore encore le sida ; dix ans plus tard, avec d'autres, le cinéaste et producteur Judd Apatow prolongera cette veine en comédies sexuelles (*SuperGrave*, Greg Mottola, 2007) qui étendent la période de l'adolescence sur plusieurs décennies (*En cloque, mode d'emploi*, *40 ans toujours puceau*, *40 ans mode d'emploi*) – ce que fait aussi à sa manière *Camille redouble*, dont l'héroïne, à 40 ans, redevient pucelle.

*La fureur de vivre* de Nicholas Ray (1955)

*Rusty James* de Francis Ford Coppola (1983)

*Camille redouble* de Noémie Lvovsky (2012)

## CHERS PARENTS

Les particularités démographiques du marché américain ont contribué à faire du *teen movie* un genre à part entière aux États-Unis, souvent rentable (les succès colossaux, à 30 ans de distance, de *Grease* (1978) de Randal Kleiser et de *High School Musical* (2006) de Kenny Ortega. Ce succès s'ancre en partie dans l'autonomie revêtue par les intrigues adolescentes : moins on voit les parents, plus le film est censé satisfaire un public assimilé à une culture jeune.

Contrairement à de nombreux *teen movies* américains qui laissent les parents hors-champ ou dans les marges du récit (*La folle journée de Ferris Bueller*, *Elephant*…), les efforts français d'adaptation du genre tendent à se focaliser sur le rapport entre les générations. *La boum* (1980) de Claude Pinoteau insiste sur le rapport entre Vic (Sophie Marceau) et ses parents, un recentrage que prolongera *LOL* de Lisa Azuelos (2009) : l'ado français a du mal à *faire monde*, à générer un univers autonome suffisamment fourni pour que les scénaristes ne craignent pas d'y perdre leur public. *Camille redouble* endosse volontiers les deux héritages. Quand Vincent lance à propos d'Alphonse « *C'est qu'un vieux, il a plus d'cheveux !* » (séq. 20), sa réplique jeuniste semble tout droit issue du film qui a révélé Vincent Lacoste, *Les beaux gosses* (2009) de Riad Sattouf, croquis savoureux d'une immersion dans la vie secrète des jeunes[27].

Mais pour Camille, revivre ses 16 ans ne saurait signifier se rebeller à nouveau contre l'ordre familial : son voyage temporel est au contraire l'occasion pour elle d'accorder une attention renouvelée à ceux que, son baladeur jaune aux oreilles, elle n'a peut-être pas assez écoutés.

23 Émission *Hors-champs* de Laure Adler, France Culture, 29 août 2012.
24 En une posture qui évoque immanquablement celle du spectateur de cinéma.
25 Le titre original de *La fureur de vivre* est *Rebel Without a Cause*.
26 Son dont la source est visible à l'écran.
27 *La vie secrète des jeunes* est le titre d'une bande-dessinée de Riad Sattouf parue dans l'hebdomadaire *Charlie Hebdo* et publiée en 3 volumes en 2007, 2010 et 2012.

## GIRL POWER !

Les déguisements de Joséphа, Alice, Louise et Camille pour le Nouvel An donnent au quatuor amical des contours distincts car typés : garçon manqué derrière le masque d'une superhéroïne (Joséphа en Catwoman), altruiste faussement timide sous le voile pieux (Alice en mère Teresa), cécité réelle sous les lunettes de rockstar (Louise en Michael Jackson). Actrice de métier, Camille ne porte aucun costume, elle expose sans fard sa douleur de femme quittée. Contrairement à un autre film récent centré sur un groupe de filles, *La vie au ranch* (2009) de Sophie Letourneur, *Camille redouble* s'intéresse moins aux particularités du langage adolescent qu'aux situations de parole : pression des pairs au sein du groupe (les notes attribuées au cours de sport, séq. 8) ; jalousie de Joséphа face au « spectacle » du baiser de Camille et Éric (séq. 13) ; surenchère de confidences sexuelles peut-être inventées au bord d'une piscine qui fait office de surface de projection fantasmatique (Joséphа et ses conquêtes célèbres, séq. 10) ; désespoir mâtiné d'autodérision chez Louise annonçant sa cécité future (séq. 15).

Au-delà de la justesse psychologique, cette exploration de l'amitié féminine adolescente revêt une portée critique : quand les amies quittent le cours de français par la fenêtre (séq. 10), elles s'insurgent moins contre l'autoritarisme professoral que contre le sexisme épinglé auparavant chez les « *caniches de concours* » du cours d'EPS et moqué ensuite chez le puceau colérique (séq. 14 : « *Tu prends l'pouvoir !* »). Campé par un Mathieu Amalric qu'Arnaud Desplechin a déjà sollicité pour l'une des tirades les plus sexistes du cinéma (face à Catherine Deneuve dans *Rois et reine*, 2008), le prof à barbe-collier somme en effet Alice de « *calmer* [ses] *hormones* » et l'imagine tenir un « *journal intime à l'encre bleue des mers du Sud* ». Le refus de ces clichés sur la féminité et sur l'adolescence fait de *Camille redouble* non pas un film « de filles » (avec la complaisance que cette apposition implique quant aux préjugés sur le féminin) mais, bel et bien, un film féministe.

Les indications temporelles et les chapitres entre crochets proviennent du DVD disponible dans le commerce.

1 (1'04) **Pré-générique.** Sur un tournage de film *gore*, une actrice joue la victime d'un éventreur sanguinaire. Dans un bus, blafarde, elle boit de l'alcool fort.

2 (3'30). **Générique.** Sur fond noir, alcool, bougies d'anniversaire, baladeur, montre, cassette et chat traversent le champ au ralenti.

3 (6'00) [Chap 2]. **Atmosphère délétère.** Éric, qui a quitté Camille, revient faire visiter leur appartement à un agent immobilier. Camille boit, l'insulte et sabote la visite.

4 (9'45) **Mères et filles.** Camille se prépare à sortir le soir du Nouvel An. Sa fille de 25 ans l'engage à porter une robe qui appartenait à sa mère, morte depuis. Chez l'horloger, Camille fait réparer la montre offerte par ses parents pour ses 16 ans et scier la bague qu'elle porte à l'annulaire.

5 (13'56) [Chap 3] ***Walking on Sunshine.*** À la fête, Camille retrouve trois amies de lycée, Josépha, Alice et Louise, aveugle. Elle annonce son divorce, boit, jette sa bague par la fenêtre et à minuit, s'évanouit. Fondu au noir.

6 (17'44) **Réveil.** Camille s'éveille à l'hôpital en 1985. Émue, elle retrouve ses parents, morts depuis, ainsi que sa maison, sa chambre, ses vêtements d'adolescente. « *J'suis morte ou j'suis en train de rêver ?* »

7 (22'58) [Chap 4] **La voix de sa mère**. Réveillée par sa mère, Camille l'enregistre au magné-tophone : « *Viens là petite abeille . . .* »

8 (27'18) [Chap 5] **« Première » rencontre.** Camille retrouve ses trois amies au lycée et rencontre Éric. Au cours de gym, les commentaires cruels des camarades sur son physique lui rappellent que « *c'est un âge horrible* ». Éric la drague mais elle le rejette car il a « *gâché [s]a vie* ».

9 (33'36) **Galette des rois**. Camille savoure ce moment avec ses parents, qu'elle enregistre, mais s'inquiète des migraines de sa mère.

10 (35'26) ***Girl Power***. En cours de français, Camille et ses amies se rebellent contre un professeur sexiste. Lors d'une discussion nocturne à la piscine, elle leur dit avoir connu un « *parfait amour* » qui a duré 25 ans.

11 (40'10) [Chap 6] **Club Théâtre**. Poussée par ses amies, Camille auditionne pour *Les amoureux* de Goldoni face à Éric. Quoique troublée, elle refuse cet amour dont elle connaît l'issue.

12 (44'14) ***Walking on Sunshine 2.*** Josépha demande à une professeure de l'adopter, sans succès. En bonne « *psychanalyste* » de Camille, elle la pousse à assister à une fête où viendront Éric et son ami Vincent. Éric finit par charmer Camille.

13 (51'25). [Chap 7] **Un dernier premier baiser.** Sous les yeux de ses amies inquiètes de la justesse de ses prédictions, Camille se laisse raccompagner et embrasser par Éric, avant de rompre sèchement.

14 (54'11) ***Sprint-dating.*** Au stade, Camille drague un garçon qui la dévisageait. Une fois au lit chez lui, elle s'avère trop entreprenante et il la renvoie avant l'acte.

15 (58'57) **Lois physiques.** Louise apprend qu'elle va devenir aveugle. Au planétarium, les propos sur l'espace et le temps du professeur, Alphonse da Costa, engagent Camille à lui demander en privé si le passé peut se revisiter. Devant sa réponse négative, elle le suit jusque chez lui [Chap 8]. Elle lui révèle qu'elle vient du futur et se dit inquiète pour sa mère, qui mourra dans 39 jours. Incrédule, il accepte néanmoins de prendre rendez-vous pour un scanner pour sa mère. L'examen ne montre aucune anomalie.

16 (1h06'18) **Une nouvelle première fois.** Le soir de l'anniversaire de Camille, Éric, renseigné par Alice, rejoint les quatre amies à la piscine. Il lui offre une photo d'elle. Camille ne reconnaît ni la photo ni le discours amoureux d'Éric. « *T'as changé*, remarque Camille. *Ou alors c'est moi.* » Ils font l'amour.

17 (1h12'44). ***Une petite cantate.*** Camille rentre chez ses parents, qui lui offrent une montre. Elle leur fait jurer de ne jamais mourir et les enregistre en train de chanter.

18 (1h15'33) [Chap 9] **Science et vie.** Camille rend visite à Alphonse qui, amusé et taraudé par ses révélations, se laisse séduire. Camille est convaincue que sa mère va mourir dans 13 jours.

19 (1h18'04) **Le passé : *bis repetita.*** Sans surprise, Camille découvre qu'elle est enceinte d'Éric. Elle rompt avec lui. Comme elle s'y attend aussi, sa mère, à qui elle vient d'annoncer sa grossesse, meurt d'une attaque cérébrale. Camille réécoute sa voix sur son baladeur et met la cassette sous pli. Elle a un accident de vélo.

20 (1h26'20). **Rendez-vous dans le futur**. Éric se déclare à nouveau et offre une bague à Camille, qui lui annonce sa grossesse mais maintient la rupture.

Elle retombe de vélo [Chap 10].

Au café, Alphonse la réconforte, accepte un rendez-vous avec elle dans 25 ans et promet de conserver la cassette avec les voix de ses parents. Éric les surprend en train de s'embrasser, frappe le professeur et insulte Camille. Cette fois c'est lui qui rompt.

21 (1h32'18s) **Club Théâtre 2.** Après avoir tenté en vain d'ôter la bague, Camille va chez l'horloger pour qu'il lui ôte mais il refuse. Au club-théâtre, Éric et elle veulent abandonner leur rôle mais le metteur en scène les force à continuer. Dans une scène de demande en mariage des *Amoureux*, Camille montre à Éric qu'elle porte sa bague et lui avoue l'aimer, « *mais sans illusion* ». Elle s'évanouit. Fondu au noir. La montre traverse le champ sur fond noir.

22 (1h39'08) [Chap 11] **Réveil 2.** Camille s'éveille chez Joséphine avec Alice et Louise quarantenaires, le lendemain de la fête du Nouvel An. Elle sonne chez Alphonse qui, vieilli et ému, lui rend la cassette, preuve de son voyage dans le temps.

23 (1h42'32) **L'addition.** À l'écart de la ville, Éric et Camille ont rendez-vous le 1er janvier, mais le restaurant est fermé. Éric a retrouvé la photo de Camille à 16 ans, mais il ne se souvient pas l'avoir prise. Camille lui raconte son voyage dans le temps et la nouveauté de leur premier baiser. Ils se sourient.

24 (1h46'00) [Chap 12] **Générique.** Camille s'éloigne dans une rue enneigée.

# REVIVRE : RÉPÉTER OU RECOMMENCER ?

Entièrement bâti autour du voyage dans le passé de son héroïne, *Camille redouble* déploie de diverses manières le redoublement programmé verbalement par son titre et visuellement par son générique[28]. La revisitation du passé implique un ensemble de scènes à rejouer, bornées temporellement par les deux évanouissements suivis des deux réveils (séq. 5-6 et 21-22) et ponctuées par le morceau-fétiche du groupe de filles (*Walking on Sunshine* de Katrina and the Waves, joué à la fête de Nouvel An où Camille annonce son divorce, séq. 5, puis à la fête lycéenne avant le premier baiser entre Camille et Éric, séq. 12). Disséminés dans presque chaque épisode des aventures de Camille, des objets différents de ceux qui traversent le champ au générique fournissent au récit réaliste une doublure discrète de conte de fées : grand couteau de *La vengeance du boucher*, robe de la mère revêtue avant le bal masqué, bague récalcitrante…

Au fur et à mesure du film, la conviction de Camille de pouvoir modifier son passé culmine en un déni enfantin (« *Promettez-moi de ne pas mourir* », lancé à ses parents séq. 17), avant de décliner : dans la même séquence, *Une petite cantate*, qu'elle les somme de chanter, est une chanson de deuil. Une fois Camille désillusionnée, le test de grossesse et la mort de la mère, séq. 19, sont revécus avec fatalisme, et soulignés par deux chutes de vélo. Mais le « deux » prend une autre forme que le simple redoublement, comme lorsque, devant le juke-box avec Alphonse (séq. 20), Camille choisit une chanson de Barbara, en écho à sa *Petite cantate* qu'elle faisait chanter précédemment à ses parents.

## MONTAGNES RUSSES ÉMOTIONNELLES

Au sein de cette ossature fondée sur la répétition, Noémie Lvovsky joue volontiers de l'alternance entre des émotions opposées, selon un système de « *montagnes russes* » qu'elle évoquait déjà pour *La vie ne me fait pas peur* : « *Pour certaines scènes on parlait de Bergman, pour d'autres de Tex Avery* ». La revisitation du passé est tantôt savoureuse (le sourire ravi de Camille devant la punition de sa professeure d'histoire puis celle de sa CPE, séq. 7, sa gourmandise émue devant la ratatouille familiale, séq. 6, et la galette des rois, séq. 9), tantôt déchirante (séq. 19). Ses affects fonctionnent en surrégime, une tendance à l'excès entretenue par l'alcool qui règne littéralement sur le récit et chauffe au rouge les émotions. L'alcoolisme de Camille est d'abord montré via la flasque qu'elle sort dans sa loge puis dans le bus, séq. 1, puis repris dans le générique, avant d'être verbalisé, par Éric lors de la scène de ménage, par la fille de Camille qui vide la bouteille dans le lavabo et par ses parents lors du réveil à l'hôpital.

Les ruptures de ton épousent souvent la capacité de Camille à s'extirper de la nostalgie pour se ressourcer à une énergie juvénile (séq. 10). Mais elles relèvent surtout pour Lvovsky d'un principe d'écriture généralisé[29], qui s'incarne également en Josépha, écorchée vive (séq. 12) capable de changer de ton avec une distanciation d'actrice (« *Bon allez, c'est bon, j'suis douce. On s'casse !* », séq. 8). Ce principe qui dynamise le récit repose formellement sur une alternance entre transitions douces (flou quand Camille se réveille, fermeture à l'iris[30] désuète sur son gâteau d'anniversaire) et interruptions marquées (contraste lumineux entre la fête et les néons blancs de l'hôpital séq. 5 et 6, gestuelle surprenante de Josépha plongeant nue séq. 10).

## PREMIÈRE FOIS, ÉNIÈMES FOIS

Le système d'échos ne s'applique pas seulement au voyage dans le passé. De manière moins attendue, il contamine également la vie adolescente, d'une part parce que les lycéens y apparaissent comme routiniers (les trajets en vélo, les discussions nocturnes au bord de la piscine, entre filles séq. 10, avec les garçons séq. 16), d'autre part parce que leurs amours trébuchent plutôt que d'avancer linéairement (les deux scènes du club théâtre, séq. 11 et 21). À cette reprise conjuguée à tous les temps, une seule expérience échappe : le premier baiser avec Éric, ainsi que son pendant matériel, un portrait photographique qui surprend autant Camille dans le passé (séq. 16) qu'Éric dans le présent (séq. 23). L'expérience physique déjoue les prédictions pourtant précises de Camille qui en connaît par cœur la topographie (le troisième réverbère, séq. 13). C'est le seul instant qu'elle vit au présent et non selon la temporalité double qui caractérise sa conscience de voyageuse dans le passé : « *T'as changé… ou alors c'est moi* » (séq. 16, 23). Le premier amour conserve ainsi une valeur de *commencement* pur : on se dit que même si Camille devait la revivre cent fois, cette première fois serait toujours nouvelle, surprenante.

D'où la force judicieuse du prologue et de l'épilogue. À première vue hétérogènes, ils offrent à la puissance de cette première fois renouvelée un écrin de banalité : presque anonyme, Camille y vit des *énièmes fois* : énième rôle mal payé sur un tournage miteux (séq. 1) avant une énième dispute conjugale (séq. 3) ; silhouette s'éloignant au fond du champ dans le dernier plan qui semble illustrer l'adage « les gens heureux n'ont pas d'histoire ». Il ne s'agit plus de revivre mais de continuer à vivre, d'accepter le deuil avec une joie de l'instant consciente du tragique de l'existence[31]. Mais dans ce dernier plan, la jeune fille qui croise Camille en sens inverse a des écouteurs jaunes, écho au baladeur de Camille, qui semble ainsi aller à la rencontre de sa jeunesse – la banalité apparente du décor se double ainsi d'une discrète valeur allégorique, comme si les deux temps se croisaient, réconciliés. Ce finale permet à la cinéaste de ne pas choisir entre science et fiction : « Le bouquet », poème de Jacques Prévert mis en musique séq. 23, souligne la nature principalement linéaire d'une vie[32], mais tout le film vient de conférer à Camille plusieurs âges en même temps.

28 Voir fiche élève : *L'inventaire d'une vie.*
29 Voir chapitre Réalisatrice, p. 2.
30 Fondu au noir progressif qui part des bords de l'image pour se rétrécir en cercle.
31 Une philosophie qui n'est pas étrangère à ce que Jean Renoir, dans *Le fleuve* (*The River*, 1949), nomme « digestivisme ».
32 « *Que faites-vous là petite fille/Avec ces fleurs fraîchement coupées ?/Que faites-vous là jeune fille/Avec ces fleurs ces fleurs séchées ?/Que faites-vous là jolie femme/Avec ces fleurs qui se fanent ?/Que faites-vous là vieille femme/Avec ces fleurs qui meurent ?/J'attends le vainqueur* ». Paroles (1949), Gallimard, Folio, 1972 et 2004.

## UNHAPPY END ?

La fin de *Camille redouble* radicalise un trait propre à Noémie Lvovsky scénariste, réalisatrice et actrice : l'alternance entre surjeu et *underplaying*, entre débordement sentimental et atonie. Comme elle l'a confié en entretien, la cinéaste a tardivement écarté du montage final des scènes qui présageaient une reformation du couple Camille-Éric. Elle a ainsi éloigné son scénario d'une forme que le philosophe américain Stanley Cavell a appelée « *la comédie du remariage* », ouvertement prise pour référence par Lvovsky. Étudiant plusieurs films américains des années 1930 (*New York-Miami* de Capra, *Indiscrétions* de Cukor…), le philosophe voit dans les vives disputes au sein d'un couple le dépassement du mariage comme institution et l'instauration d'une égalité spirituelle entre l'homme et la femme par le biais d'un apprentissage réciproque. Un genre qui « *pose avant tout le problème suivant : quel bruit fait donc un mariage heureux ?* [33] ».

Le dernier rendez-vous au Bois de Vincennes (séq. 23) et la façon dont le dialogue devient monologue de Camille infléchit la comédie vers ce que Cavell nomme « *le mélodrame de la femme inconnue* [34] », genre antithétique au remariage puisqu'il s'y agit pour une femme de trouver sa propre voix, d'affirmer son identité hors du mariage, quel que soit le prix de cet avènement à soi. Jusqu'à cette fin qui évoque presque la dernière séance d'une psychanalyse réussie, le récit a parcouru l'immense territoire des sentiments, de leur manifestation la plus corporelle et falsifiable (le sang pompé sur le tournage *gore*) à leur vérité la moins palpable mais la plus bouleversante (le sourire presque douloureux de Camille sous un soleil d'hiver).

33 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, 1993.
34 *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, coll. Cinéma, 2012, trad. Pauline Soulat.

# LE THÉÂTRE DE LA VÉRITÉ

Écrit et tourné par une scénariste et cinéaste qui est aussi comédienne, *Camille redouble* s'ouvre sur un bien piètre exemple de jeu d'acteur : engoncée dans un drap, bardée de poches d'hémoglobine, grimaçant de peur, Camille, actrice de métier, n'a pas tous les jours la chance de fréquenter les grandes œuvres classiques. Assez improbable dans un studio français, ce tournage de film *gore* traduit par sa misère artistique le désillusionnement de Camille, dont la vie aussi bien professionnelle que sentimentale semble au point mort. Mais il n'est pas anodin que nous la voyions malgré tout, dès les premiers plans du film, faire du mieux qu'elle peut pour jouer le maigre rôle qui lui échoit. « *C'est pas la meilleure actrice du monde, mais la pulsation est bonne* » entend-on (comme elle, sans doute) alors qu'elle s'éloigne dans sa loge. Fût-ce de manière douloureusement ironique, voilà défini le jeu d'acteur selon Noémie Lvovsky : c'est avant tout l'affaire d'un corps qui prend en charge un rythme.

## JOUER, JUBILER

Dès lors que le choix est fait d'interpréter elle-même, à 46 ans, une Camille de 40 et de 16 ans sans l'aide de postiches faciaux, c'est avant tout sa gestuelle, ses déplacements et sa voix qui sont mis à contribution pour trouver la « bonne pulsation ». Certes, le costume y est pour quelque chose, d'où un plan rapproché presque humoristique sur Camille fermant la ceinture d'une panoplie à la Cyndi Lauper[35] à la sortie de l'hôpital comme on bouclerait sa ceinture de sécurité pour un grand départ, un *trip* jubilatoire. Samir Guesmi (né en 1967), blouson trop court et tignasse fournie, fait aussi le grand écart entre les âges. Mais son personnage ne voyage pas dans son passé : l'acteur joue donc *alternativement* le quarantenaire et l'adolescent, tirant parti avec succès de leur contraste. Seule Camille est spectatrice de sa propre jeunesse, d'où sa jubilation attendrie devant les punitions de la professeure d'histoire ou le pensum donné par la CPE. Les acteurs, Noémie Lvovsky au premier chef, saisissent avec gourmandise l'aubaine de leur métamorphose, à tel point que ce plaisir omniprésent du jeu a motivé l'une des rares critiques négatives du film : « *entièrement replié du côté du jeu* », écrit Jérôme Momcilovic qui dans *Chronicart* compare le film à *Peggy Sue s'est mariée* à son désavantage, *Camille redouble* « *ne semble jamais croire vraiment aux vertus de sa fable américaine*[36] ».

De fait, le plaisir de jouer s'apparente parfois au surjeu, que le choix de plans rapprochés ou de gros plans souligne encore davantage : yeux écarquillés de Camille devant ses parents vivants (séq. 6), main qu'elle porte à son front avant de défaillir une seconde fois (séq. 21)… Mais une telle constance dans la surexpressivité met la puce à l'oreille. Si les thèmes de ses scénarios inscrivent les films de Noémie Lvovsky dans la lignée du réalisme français, elle est loin de tenir la vraisemblance pour la qualité principale du jeu d'acteur, ce qui la rend capable de « *croire à sa fable américaine* » sans pour autant s'inscrire dans un registre de jeu conforme au réalisme hollywoodien. Du Grand-Guignol du pré-générique à l'aveu amoureux arraché à Camille par Éric au club-théâtre, Noémie Lvovsky explore aussi bien les vertus comiques d'une expressivité en surrégime que sa capacité à émouvoir. Si les moments déterminants d'une vie peuvent advenir à bas bruit (la mort de la mère dans sa cuisine, séq. 19[37]), l'acteur n'est pas un vivant comme les autres. Il semble investi d'une mission de bruit et de fureur. En présentant Camille à Vincent comme « *Romy Schneider. En crise* », Josépha pointe une forme d'hystérie propre à l'actrice en devenir qu'est Camille, peut-être dangereuse pour Éric qui veut l'approcher, mais en tout cas porteuse d'une intensité exceptionnelle.

## CAMILLE, VIE OU THÉÂTRE ?

Repenser à l'ensemble du film en gardant en tête le métier de Camille peut éclairer d'un jour nouveau certaines séquences. Quand, relisant tout haut la lettre que lui a adressée Éric (séq. 3), elle moque la grandiloquence d'une expression qu'elle trouve empruntée (« *l'atmosphère délétère qui règne dans cette maison* »), elle précise que « *c'est un alexandrin* », ajoutant à sa jalousie de femme quittée celle de l'actrice professionnelle volée d'un texte qu'elle aurait pu un jour déclamer sur scène. Plusieurs autres situations montrent Camille en position d'aspirante-actrice (ou de cinéaste attentive au jeu de ses acteurs), comme lorsque Louise, furibonde, agonit d'injures les « *caniches de concours* » qui évaluent seins, fesses, cheveux et féminité des filles du cours de gymnastique. Plus tard, Josépha accuse Camille de se donner en spectacle : si son amie a pu deviner qu'Éric l'embrasserait « *au troisième réverbère* », alors le domaine de la spontanéité – le premier baiser – s'en trouve profané, falsifié. Si, sur une scène, le non-acteur peine à faire franchir la rampe à un texte (la timide Alice ne parvient guère à se faire entendre à l'audition du club-théâtre, séq.11), l'acteur professionnel, à l'inverse, est souvent soupçonné à la ville d'insincérité ou d'exhibitionnisme. « *C'est une des grandes difficultés du théâtre : porter sa voix tout en restant sincère* ».

Prononcée par le metteur en scène du club-théâtre du lycée, cette phrase livre la formule, délicate à doser, de la direction d'acteurs selon Noémie Lvovsky.

## VÉRITÉ DU MASQUE

Dans cette perspective, les deux séquences situées au club-théâtre (11 et 21) font de la scène le lieu privilégié de la vérité émotionnelle. Comme l'a confié la cinéaste, l'élément scénaristique le plus compliqué à trouver était ce qui fait que Camille, malgré tout ce qu'elle sait, retombe amoureuse. En deux temps : un coup de foudre quand elle donne pour la première fois la réplique à Éric, avec pour texte un *incipit* qui lui enjoint déjà de cesser de faire comme si le jeune homme ne lui plaisait pas (« *Allons, cessons cette comédie* »). Puis, à la faveur d'un « démasquage » de ses mains gantées laissant apercevoir la bague d'Éric, le moment de l'aveu amoureux. Le théâtre offre la médiation nécessaire à la formulation de l'amour : médiation de cet autre lieu (ou de ce non-lieu) qu'est la scène mais aussi du costume et surtout du texte d'un autre, car l'amoureux profère d'autant plus la vérité de ses sentiments qu'il se croit protégé par la fiction. En l'occurrence, Camille et Éric incarnent Eugénie et Fulgence, les *Amoureux* éponymes d'une pièce de Carlo Goldoni de 1759, dont l'action se déroule en un jour, à huis-clos. Ces *innamorati* devraient filer le parfait amour mais ils laissent une inutile jalousie envenimer leur relation. L'auteur se donne pour but de présenter « *un amour particulièrement violent* » et attribue à l'immaturité de la jeunesse « *leurs querelles, leurs cris, leur désespoir, les mouchoirs déchirés, les glaces brisées, les couteaux tirés* » : « *Quelle pauvre jeunesse imprudente ! Vouloir se tourmenter par amour !* ». Les points communs sont évidents entre les protagonistes et le couple Camille-Éric, mais de manière plus profonde, deux autres rapprochements s'avèrent féconds. D'une part, dans le paratexte que constituent ses *Mémoires*, l'auteur se pose en vieux sage quant à ses personnages, ce que Camille est aussi amenée à faire puisqu'elle devient spectatrice quarantenaire de sa vie adolescente. D'autre part, la conception goldonienne du personnage rejoint la prédilection de Noémie Lvovsky pour l'excès : « *Mes amoureux sont outrés, mais ils ne sont pas moins vrais* [38] », précise Goldoni avant d'opérer un distinguo entre vérité et vraisemblance que les auteurs des *teen movies* les plus burlesques comme les plus sirupeux pourraient aujourd'hui reprendre à leur compte.

*Le carrosse d'or* de Jean Renoir (1952)

35 Cyndi Lauper : chanteuse et icône pop des années 80, interprète du « tube » *Girls Just Want to Have Fun* (1983).
36 www.chronicart.com, 14 septembre 2012.
37 Voir chapitre Séquence, p. 14.
38 Carlo Goldoni, *Mémoires*, vol. 2, Baudoin frères, 1822 (livre numérique disponible gratuitement en ligne).

## LES TROIS CAMILLE

Hommage avoué au drame romantique d'Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour* (1834)[39], *Camille redouble* partage avec la pièce le prénom de l'héroïne. Elle met en scène une forme d'erreur amoureuse, ou d'orgueil tragique : le refus de l'amour au nom d'un idéalisme, d'un « absolutisme » de l'amour. Camille et Perdican s'aiment depuis l'enfance mais influencée par les religieuses qui l'ont élevée, Camille refuse l'amour d'un Perdican qu'elle présume inconstant. À la fin, la jeune fille que Perdican avait feint de vouloir épouser pour attiser la jalousie de Camille meurt d'émotion sous leurs yeux, scellant leur séparation finale. Comme la Camille de Musset, Camille Vaillant refuse d'accepter le risque émotionnel que fait prendre l'état amoureux. Comme elle et comme bien des héroïnes de *teen movies* qui feignent de trouver leurs prétendants bêtes et boutonneux, elle rejette l'homme qu'elle aime au motif qu'il en aimera un jour une autre.

Mais la Camille de Noémie Lvovsky a aussi des points communs avec la Camilla du *Carrosse d'or* de Jean Renoir [40] : actrice de *commedia dell'arte* venue d'Italie au XVIII[e] siècle dans une colonie sud-américaine, ce personnage interprété par Anna Magnani (dont on aperçoit le portrait dans la chambre de Camille) se comporte en diva face aux hommes qui la courtisent. Elle court surtout après l'absolu sous toutes ses formes : gloire absolue (elle ne joue que pour les bravos), pouvoir absolu (elle demande au vice-roi de lui offrir son carrosse d'or, symbole de sa puissance politique), amour absolu (elle refuse de choisir entre ses trois prétendants). Ce n'est que lorsqu'elle est sur le point de tout perdre que Camilla renonce à ces vaines gloires en reprenant modestement le chemin de la scène. Elle considère désormais sa vie d'actrice comme un ouvrage remis chaque soir sur le métier. Dans un monologue final, qu'elle profère face caméra sur le décor du film redevenu scène de théâtre nue, Camilla-Magnani demande : « *Où donc finit le théâtre, où commence la vie ?* ». Question à laquelle Jean Renoir et Noémie Lvovsky se gardent tous deux de répondre, campant leurs personnages sur cette frontière toujours poreuse.

39 Une pièce que la jeune Suzanne (Sandrine Bonnaire) répète en colonie de vacances au début d'*À nos amours* (1983) de Maurice Pialat.
40 Adaptation très libre d'une pièce de Prosper Mérimée tournée en 1952.

# LE TOMBEAU DU HORS-CHAMP

Introduite tardivement dans le scénario, la mort de la mère de Camille (1h19'32 – 1h26'19, 38 plans) est une séquence cruciale dans un film centré autant autour de l'affection filiale que de l'amour et de l'amitié. Cet événement, le plus tragique de *Camille redouble*, obnubile le récit dès la fin de sa première heure. Quand Camille explique à Alphonse da Costa qu'elle vient du passé (séq. 15), elle fait de cette mort à venir la borne temporelle d'un compte à rebours : sa mère mourra dans 39 jours ; séq. 18, désormais sûre qu'elle ne peut l'empêcher, elle annonce à Alphonse qu'elle aura lieu dans 13 jours. La découverte de sa grossesse dans la séquence qui précède ne lui laisse aucun doute sur l'imminence de cette échéance.

## INTÉRIEUR NUIT

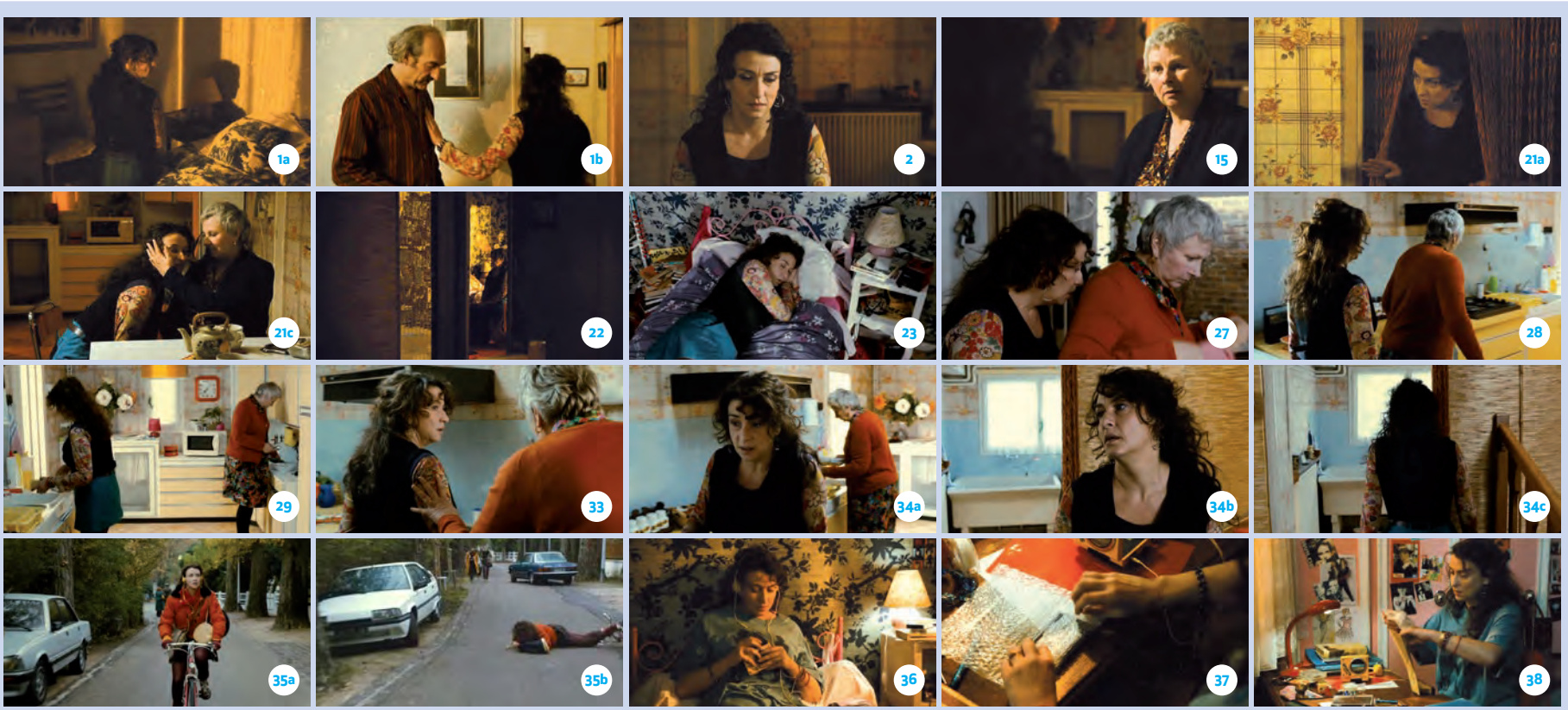
La scène, en intérieur nuit, s'ouvre sur un plan large de Camille, assise de dos sur un lit que l'on reconnaît différent du sien, et double (**1a**). La caméra la suit lorsqu'elle se lève et ouvre la penderie, palpe les vêtements, les sent. L'entrée de son père par la porte au milieu du champ[41] et la lumière qu'il allume brisent son recueillement, renvoyant Camille à son propre espace (« *C'est ma chambre* »). Cette injonction à sortir – la première d'une longue série – récolte un acquiescement énigmatique car précédé d'un long silence. La caresse furtive que Camille fait à son père est manifestement reçue comme un geste aussi étrange que le décalage rythmique de sa réponse (**1b**). Le plan suivant, rapproché, montre Camille assise de face dans la semi-obscurité, l'air accablé (**2**). La coupe a lieu lorsque Camille entend un bruit hors-champ (premier d'une série qui désignera le hors-champ comme funeste) : sa mère, dont on a appris au début qu'elle travaillait parfois de nuit, rentre du travail, aussi étonnée que son mari de la présence et de l'expression de sa fille (**3**). Filmé tantôt en champ-contrechamp, tantôt en plan à deux sur le modèle du plan **3**, leur dialogue est cadré de manière variable (la mère en plan américain : **5**, **9**, en plan buste : **15**, **17**, **20**), y compris pour Camille qui reste attablée (tantôt on aperçoit la table et la théière (**12**, **14**), tantôt son buste est détaché du décor (**6**, **8**, **10**, **16**, **18**). Ces modulations soulignent combien l'échange est biaisé, puisque Camille sait que sa mère va mourir. Dans cette atmosphère que nous spectateurs, pressentons comme macabre (ce que le travail sur la lumière souligne à plusieurs reprises), la révélation de sa grossesse relève presque du détail. L'état émotionnel de la mère (« *Je suis trop contrariée* », **17**) est en porte-à-faux avec celui de Camille qui, à la fois adolescente et quarantenaire, relativise la gravité de cette nouvelle. La joie évidente qu'a Camille à l'annoncer à sa mère s'explique aussi par une information qu'elle a donnée au début du film (séq. 4) : sa mère est morte avant d'avoir su qu'elle était enceinte.

## EFFET-BOOMERANG

Lorsque Camille, à la demande de sa mère, accepte de sortir de la cuisine, la caméra la suit d'un mouvement discret (**18**), mais la plongée du plan **19**, quand Camille monte l'escalier, accuse sa difficulté à quitter sa mère, qui guette le bruit hors-champ de ses pas dans l'escalier (**20**). De fait, Camille ressort ensuite une tête à travers le rideau de perles de la cuisine, comme une marionnette récalcitrante (**21a**). La caméra la suit et le dialogue reprend. Si Camille sait que prévenir sa mère ne servirait à rien, la phrase qu'elle emploie pour parler de sa grossesse (« *c'est la vie qui m'arrive* ») implique une réflexion a posteriori sur la coïncidence déchirante entre une mort proche et une vie qui commence. Le plan dure, et si la mère chasse à nouveau la fille, celle-ci obtient que son exclusion soit adoucie par un baiser rituel (« *dis-moi* bien *bonne nuit* », **21c**). Dans le plan large sur les deux portes des chambres à l'étage, Camille, revenue dans la sienne, semble désormais rangée dans le seul espace qui lui est assigné, une case dans la pénombre – presque un tombeau (**22**).
Un plan en plongée qui la montre de jour sur son lit rose au linge fleuri, marque une ellipse de quelques heures (**23**). À la quiétude de son sommeil enfantin succède un sursaut qui lui fait vérifier l'heure et se précipiter en bas. Mimant son agitation, la caméra portée la montre entrant d'abord dans la cuisine, comme si elle craignait déjà d'y trouver sa mère morte. Celle-ci plie un drap dans la buanderie adjacente (**24**). Dès lors commence un ballet qui, n'était l'issue dramatique de la séquence, relèverait du burlesque : en une alternance de plans à deux et de plans taille de Camille, la fille talonne la mère, la renifle (**27**) – le terme est approprié puisque sa mère lui demande d'arrêter de la suivre « *comme un petit chien* » avant de lui adresser une onomatopée qu'elle pourrait tout autant lancer à un animal domestique (« *oh !* », **28**). L'enchaînement des plans et la manière dont ils se raccordent miment l'encerclement. L'humour discret de la mise en scène culmine dans le plan large qui les montre dos à dos, chacune d'un côté de la cuisine, Camille s'affairant par pur prétexte (« *je nettoie l'évier* »). Son mensonge (« *Y a grève. . . Pas grève, journée pédagogique* ») déclenche le raccord dans l'axe[42] qui la saisit à la taille (**29**). L'insistance de Camille à rester auprès de sa mère amène celle-ci à être plus explicite (« *s'il te plaît sors un peu de ma sphère* », **32**), jusque dans ses gestes (elle la pousse littéralement dehors, **33**). À partir de cette nouvelle exclusion de la cuisine, le plan dure, sans coupe, jusqu'au fondu au noir.

## RIEN À VOIR, TOUT À ENTENDRE

Noémie Lvovsky n'avait pas inclus la mort de la mère dans les premières versions de son scénario[43]. Elle choisit finalement de tourner cette scène mais laisse au montage cet événement hors-champ. La caméra serre Camille dos au seuil de la cuisine, guettant le bruit de la chute qu'elle avait déjà cru entendre dans la cuisine au début du plan (**34a**). Le cri qu'elle laisse échapper constitue sa seule réaction directe (**34b**) : la volte-face qui lui succède montre seulement la silhouette de Camille, de dos. Une attitude corporelle infime (le buste qui se tasse légèrement) condense avec pudeur la douleur de la perte (**34c**). L'impression d'anéantissement que produit le fondu au noir est amortie par un fondu sonore : reléguée visuellement hors-champ, la morte fait déjà retour sur la bande-son, via son monologue à l'abeille déjà entendu en son « *in* », séq. 7. Sur le travelling arrière d'accompagnement de Camille à vélo dans la lumière d'automne (**35a**), la voix de la mère, son *on the air*[44] entendu au baladeur, tient à distance les bruits de la ville. Mais la chute de vélo s'entend tout de même, et surtout, le travelling arrière continue : la caméra s'éloigne avant le fondu au noir, laissant Camille inanimée au milieu de la route (**35b**). Le discours protecteur envers l'abeille coïncide alors avec sa posture accidentée (« *t'es toute engourdie !* »), mais




la disjonction est cruelle entre la sollicitude du son et l'abandon de l'image. Un fondu sonore fait la transition sur Camille au lit, son baladeur aux oreilles, blottie dans la chaleur de la voix maternelle. « *Si tu restes ici tu vas mourir. Alors moi, je vais te mettre dehors* » : ces propos tenus à l'insecte prennent désormais un sens nouveau, comme si l'insistance de la mère à repousser sa fille la veille et le matin de sa mort relevait d'un ultime souci de l'aider à s'émanciper (**36**).

Les deux plans qui suivent confirment cette hypothèse : si Camille ne risquait pas littéralement de mourir en même temps que sa mère, le risque bien réel pour elle est de s'engluer dans la nostalgie, de ne pas s'en « relever » (d'où la portée symbolique de l'accident de vélo : sa mère s'est effondrée, mais c'est elle que l'on voit à terre). L'insert sur ses mains emballant la cassette dans du papier à bulles (**37**) marque une saine mise à distance : à la fois conservée et mise de côté, la bande glissée dans l'enveloppe permet à Camille de reprendre momentanément le cours de sa vie adolescente. Le raccord sur un plan large qui la saisit assise à son bureau (baladeur jaune mais aussi lampe rouge vif, manuel Lagarde et Michard, poster du film *Recherche Susan désespérément* et photo de Kim Wilde) la rattache à l'univers lycéen dans lequel une coupe franche va la projeter à nouveau : un présent qui l'extirpe de sa mélancolie (**38**).

Cette séquence est disponible dans les compléments du DVD pédagogique.

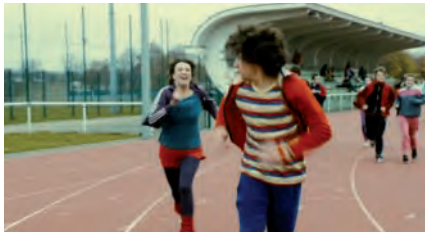
41 Le champ est la portion de l'espace visible limitée par le cadre. Le contrechamp est l'espace qui fait face à l'espace du champ. Le montage en champ-contrechamp consiste à alterner les deux axes d'une scène. Dans un dialogue, par exemple, il alterne un plan sur le personnage qui parle et un autre (contrechamp) sur celui qui écoute ou répond. Le hors-champ désigne tout ce qui ne se voit pas à l'écran mais existe dans l'idée que le spectateur se fait du décor et du récit.

42 Le raccord dans l'axe est une coupe entre deux plans de valeur différente filmés depuis le même axe (souvent un plan général suivi d'un plan rapproché).

43 La cinéaste Céline Sciamma (*Naissance des pieuvres*, 2007, et *Tomboy*, 2011), qui a lu le scénario, a souligné l'omniprésence diffractée de ce deuil et lui a suggéré de l'inclure dans le découpage (source : bonus du DVD Gaumont).

44 « *On appellera sons "on the air" ("sur les ondes") les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc… [. . .]. Ils peuvent alors voyager librement, quand il s'agit de la musique et plus particulièrement d'une chanson, d'une position d'écran à une position de fosse* ». Michel Chion, « Glossaire acoulogique », Lampe-tempête, 2, mars 2007, http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html

# LE STADE DE LA DRAGUE



Au bord de la piscine, Camille a prévenu ses amies : « *Je vais coucher avec un maximum de mecs* » (séq. 10) – résolution libertine qui, dans son esprit de quarantenaire, doit contribuer à la détourner du grand amour toxique. La drague qu'elle entreprend au stade de son lycée (séq. 14) fait partie des instants qu'elle n'a jamais vécus. C'est un épisode exclusif à sa seconde jeunesse. Elle suit une séquence également sensuelle mais d'une toute autre tonalité, où elle plaçait déjà ses amies en position de spectatrices : son premier baiser nocturne avec Éric (séq. 13). Autant le baiser, anticipé dans ses moindres détails, avait des allures de scène trop bien répétée, autant la prédation d'un « *bébé* » de Seconde à la « *tête de puceau* » (*dixit* Josépha) s'apparente ici à une improvisation théâtrale. Comme par défi, elle franchit les barrières qui séparent les gradins de la piste de course, une limite spatiale qui s'apparente à une rampe de théâtre.

Quand commence le plan à deux avec le garçon qu'elle a vu la « *mater* » (55'00), celui-ci s'est retourné, déjà conscient qu'elle lui court après. Cette brève ellipse confère d'emblée au plan une portée comique, le large sourire de Camille contrastant avec le visage apeuré du garçon, qui se retourne sans cesse pour s'assurer qu'il n'est pas rattrapé. Le *teen movie* (*Grease*, par exemple, comporte de nombreuses scènes au stade) cède ici le pas à un motif typique du burlesque des premiers temps, la course-poursuite. Un peu plus tard, diversion visuelle vaudevillesque : Éric et son ami Vincent jetteront à la dragueuse un regard écœuré en doublant par la gauche du champ, leurs mines déconfites contrastant elles aussi avec le sourire enjôleur de Camille.

La franchise de sa proposition sexuelle (« *faire l'amour tous les deux* ») provoque une deuxième phase d'inquiétude chez le garçon. Sa façon de faire le geste qui signifie « *réfléchir* » avant de prononcer le verbe relève d'une gestuelle comique que l'on jurerait issue des *Beaux gosses* de Riad Sattouf, où Anthony Sonigo (qui joue ici le « *puceau* ») affrontait des situations pas forcément semblables mais au moins aussi embarrassantes. Dernier trait d'humour de ce plan : la célérité de la sortie de champ du garçon marque le climax de sa peur, désormais panique. Il ne tient littéralement plus dans le même plan que Camille, dont le sourire disparaît soudain, ôtant de son visage, comme un masque qui tombe, sa gaieté juvénile forcée.

## L'ÂGE DE SES ARTÈRES

Une fille sexuellement entreprenante, un garçon réticent : Noémie Lvovsky a déjà filmé cette situation dans *La vie ne me fait pas peur*, où Marion (Camille Rousselet) repérait un camarade et lui demandait de but en blanc de faire l'amour avec elle, en vain. Mais l'écart d'âge entre Camille adulte et adolescente intensifie ici le comique : Noémie Lvovsky s'amuse autant de la peur du puceau (ne pas se montrer à la hauteur de l'attente sexuelle) que de sa propre difficulté d'actrice de 46 ans à lui courir après (donc à être physiquement à la hauteur du rôle). Poitrine opulente, essoufflement, voix haut-perchée… C'est non sans mal qu'elle parvient à régler son pas sur le sien pour entamer la drague proprement dite. Ce que l'on pourrait appeler le *sprint-dating* [45] est le moment du film où le corps de Camille apparaît comme le moins adolescent : bien que, en enfilant son costume de jeune fille de 1985 à l'hôpital (séq. 6), elle ait scellé avec succès un pacte avec le spectateur qui accepte d'être seul à voir qu'elle n'a plus 16 ans, elle se plaît dans ce plan à pousser les limites physiques d'une telle convention. Elle n'a plus l'âge de son maquillage, de son jogging ou de son sac de sport mais bel et bien celui de ses artères (de fumeuse alcoolique).

## LE BURLESQUE, ART DU *TIMING*

Dernière pointe d'autodérision, la question du garçon avant son accélération finale (« *J'peux courir normalement ?* ») nous fait rétrospectivement comprendre qu'il avait ralenti sa course. Le corps rattrapé par les outrages du temps : bien qu'abordé sur un mode comique, ce constat de vieillissement se double d'un versant mélancolique, surtout si l'on se souvient du terme désuet mais symboliquement fort qu'employait Camille pour désigner la nouvelle compagne d'Éric : « *une jeunesse* ». Ce n'est pas un hasard si pendant cette dispute il était déjà question de rythme et d'âge : « *Faut qu't'apprennes à être plus rapide, hein, surtout si tu vis avec une jeunesse !* » (séq. 4).

Juste avant la coupe, le travelling arrière qui accompagnait le dialogue continue quelques secondes, épousant le rythme du fuyard et abandonnant Camille. Certes, elle obtiendra bien son rendez-vous sexuel, mais elle s'est montrée à peine assez rapide pour draguer en sprintant, et une fois au lit avec « *le puceau* », elle l'effraiera à nouveau par sa célérité. Trop lente, trop rapide, la quarantenaire et l'adolescente se croisent sans coïncider. Noémie Lvovsky cinéaste et actrice, en revanche, maîtrise le rythme à merveille, parvenant en un seul plan à résumer l'univers burlesque d'une comédie sexuelle à la *40 ans toujours puceau* : « *Le rythme ne s'invente pas au montage. Il vient de l'intérieur des plans. Il s'impose* ».

La séquence contenant ce plan est disponible dans les compléments du DVD pédagogique.

45 Pour parodier l'expression récente de *speed-dating*, rendez-vous express avec un inconnu dans le but de se découvrir avec lui des affinités amoureuses.

# LE TEMPS RETROUVÉ

En plongeant son héroïne dans une aventure émotionnelle voire psychanalytique (comment survivre à sa jeunesse ? à la séparation ? au deuil ?), *Camille redouble* lance à son interprète un défi rare : incarner une adulte qui revit son adolescence, avec toute l'expérience mais aussi l'angoisse que sa connaissance de l'avenir lui apporte. « *Je devais jouer quelque chose que je n'avais jamais approché* », dit Noémie Lvovsky : « *être à la fois dans l'instant et à distance, parce que Camille a déjà vécu. Il fallait trouver ce mouvement de balancier, parfois à l'intérieur d'un même plan.* » Creusant son sentiment de l'adolescence comme véritable carrefour des âges, elle va jusqu'à faire descendre l'âge de Camille bien au-dessous des 16 ans : à l'évidence elle n'est plus jeune fille mais fillette lorsqu'elle se glisse sous la table pour désigner à ses parents, étonnés d'un tel enfantillage, les destinataires des parts de galette des Rois (séq. 9). Camille ne peut d'ailleurs jamais se résoudre à vivre au présent. Sans cesse les temps grammaticaux trahissent son exil temporel : « *Tu t'en souviendras [que tu m'aimes] quand tu diras que j'suis un boulet ?* » lance-t-elle sur scène à Éric (séq.11) avant de se promettre de ne l'embrasser qu'« *une dernière fois* » alors que chronologiquement, elle va l'embrasser pour la première fois (séq.13).

## LÉAUD, GRAND HORLOGER

Tic, tac : ainsi ce que Noémie Lvovsky appelle « *ce mouvement de balancier* » consiste-t-il à s'emmêler sciemment les pinceaux entre deux âges, comme si la confusion temporelle pouvait permettre d'accéder à une vérité sur la nature complexe du Temps lui-même. Balancier ? Ce n'est pas un hasard si sa métaphore est empruntée à l'horlogerie. Qu'il trouve sa cause dans un coma éthylique ou dans la science-fiction, le retour dans le passé a lieu peu de temps après que Camille a fait remettre en marche la montre offerte par ses parents pour ses 16 ans. La tendre brimade du père quand il l'offre à sa fille, « *Comme ça, tu seras à l'heure !* » trouve son ressort comique dans la contradiction que la suite du récit – une Camille en décalage de 25 ans – lui apporte peu après. Premier d'une série d'objets à la fois modernes et à la limite de l'obsolescence, cette montre à affichage digital, dernier-cri en 1985, ne peut être sauvée du tiroir que par une figure particulière du film, un personnage presque mythique : l'horloger. Qu'il soit incarné par Jean-Pierre Léaud, acteur et fils spirituel de François Truffaut, icône adolescente de la Nouvelle Vague ; que de surcroît, Léaud soit le seul acteur à ne subir aucune modification physique entre 1985 et 2010 signale sa place à part. Sa diction antinaturelle lui donne un ton incantatoire, au point que sa remarque sur la mort des parents de Camille, de psychologique, glisse vers l'ésotérisme : « *Plus personne au-dessus, ça crée un vide, et le vide aspire* ». Quand il demande à la cantonade, en une réplique aussi hilarante que profonde, « *Mais où êtes vous, vieilles piles ?* », il semble ressusciter quelque matériau énergétique d'un autre âge. Quand il accepte de scier la bague qu'il avait d'abord refusé d'ôter (séq. 4, 21), c'est comme si la nature insécable du Temps s'en trouvait trouée, déclenchant le voyage dans le passé[46]. Quand il remet à l'heure, à la veille du Nouvel An, des pendules qui ont « *une seconde d'avance sur le temps des planètes* », c'est le cosmos tout entier qui s'invite dans sa boutique confinée, anticipant la vulgarisation des théories physiques du temps par Alphonse, briquet en main. Figures cousines qu'une approche narratologique désignerait comme des adjuvants, l'horloger et le professeur de physique ne sont pas pour autant superposables : c'est la visite chez l'horloger qui précède les deux grands basculements de Camille (son voyage dans le passé, son aveu d'amour à Éric). Alphonse, sans doute par béguin pour Camille, finit par abandonner la stricte rationalité (« *Je ne sais pas pourquoi, mais je vais le faire* », séq. 18). Mais même son affection se limite à une tendresse qui, trop consciente de leur écart d'âge, n'ose se métamorphoser en amour. La scène du briquet le disait déjà : il manque au scientifique l'étincelle de l'imaginaire.

46 Dans une scène supprimée au montage mais incluse dans les bonus du DVD Gaumont, Camille faisait réparer sa bague à l'horloger.

## VIVRE, ARCHIVER, FILMER

La conscience aiguë de Camille de la mort prochaine de ses parents provoque chez elle une obsession de l'enregistrement. Son retour dans le passé, au lieu de lui prouver que le temps est réversible, lui fait au contraire accepter l'irrévocable. Mais à une condition vitale : qu'elle puisse garder trace de ceux qui vont mourir. D'où l'insistance, dès les premières scènes avec ses parents, sur le micro qu'elle leur tend, indifférente à leur agacement, voire à leur ridicule (*Une petite cantate*). Support désormais presque caduc, la cassette qui contient leur voix fait partie des accessoires *vintage* du film. Pendant filial de la photo d'elle prise par Éric dans son « nouveau » passé et regardée ensemble dans la dernière séquence, cette cassette constitue une preuve du voyage temporel confiée au moins crédule des hommes. Mais elle vaut surtout comme butin arraché à la mort qui l'a privée de sa mère. Le juke box dans lequel Alphonse et Camille décident de se « *choisir une chanson* » à rejouer dans 25 ans n'a beau contenir que des voix d'artistes morts, il leur garantit une forme de postérité. Les morts anonymes que seront nos proches échappent à cet archivage officiel réservé aux grands hommes ou aux voix exceptionnelles. Le travail du son rend justice à ce versant intime et auditif du souvenir ainsi qu'à l'interprétation de Yolande Moreau. Son monologue « de l'abeille » (séq. 7 et 19) est l'un des plus beaux qu'elle ait joués.

L'obsession de Camille d'archiver sa propre vie évoque un déplacement de la vocation de cinéaste de Lvovsky. C'est en effet *Camille redouble* tout entier qui fabrique de l'archive – qu'elle le fasse avec un film de fiction ne change rien à la puissance de ressuscitation, propre au cinéma comme médium. Lvovsky retrouve ainsi la théorie d'André Bazin : le cinéma, qui « *embaume le temps* » serait l'art le plus apte à rendre la vie même : « *Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement* »[47].

47 *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1958 et 2002.

# RETOURS VERS LE FUTUR

Pivot de la littérature de science-fiction, le voyage dans le passé constitue le nœud scénaristique de centaines de films. *Camille redouble* s'inscrit dans une lignée d'approches obliques de ce thème. Notons que *Retour vers le futur* de Robert Zemeckis (1985), film canonique du genre, a été tourné l'année même des 16 ans de Camille. Marty McFly (Michael J. Fox) s'y trouve projeté par erreur en 1955, dans la bourgade où ses parents se sont rencontrés. Mais au contraire de Camille qui tente à tout prix, jusqu'aux deux-tiers du récit, d'empêcher des événements futurs (mort de sa mère, coup de foudre avec Éric), Marty risque de le changer malgré lui, et pour le pire puisque dans ce scénario-catastrophe œdipien, sa mère alors adolescente s'entiche de lui et ignore son père, binoclard empoté. À la fin, de retour dans le temps présent, il s'aperçoit qu'en encourageant son père à accomplir un geste héroïque dans le passé, il a modifié pour le mieux un couple parental auparavant moribond. Le troisième et dernier volet du film (1990) s'achève sur une note fort différente du monologue final de *Camille redouble* : « *Le futur n'est jamais écrit à l'avance pour personne* », conclut Doc, l'inventeur de la machine à remonter le temps. À ces lendemains qui chantent du *happy end*, Lvovsky substitue la voie plus ardue du consentement au réel et de l'acceptation du deuil. Sans prétendre prolonger *Retour vers le futur*, la cinéaste lui adresse cependant un clin d'œil. Quand Camille répond à Alphonse qui lui demande des nouvelles du monde des années 2000 : « *Le président des États-Unis est noir* », cette impensable affirmation est un écho direct à la surprise de l'inventeur de la machine de *Retour vers le futur* qui, rencontré en 1955, restait incrédule devant le nom du Président de 1985 : « *Ronald Reagan ! L'acteur ? Et qui est vice-président ? Jerry Lewis ? Vous allez me dire que Bette Davis est la Première Dame ? Et John Wayne ministre de la Défense pendant que vous y êtes ?* ».

## JEUNESSE SANS JEUNESSE

Filiation ouvertement assumée de Lvovsky, l'ascendance de Francis Ford Coppola s'étend bien au-delà de la proximité narrative avec *Peggy Sue s'est mariée* (1986). La concomitance de plusieurs âges de la vie traverse en effet l'œuvre de l'Américain, qui comme elle a navigué entre les genres pour les transcender. Né après une gestation de deux mois, le héros éponyme de *Jack* (1996) vieillit quatre fois plus vite que la normale : à 10 ans, il en paraît 40. Dans ce film que Noémie Lvovsky connaît bien, il ne s'agit pas de voyager dans le passé, mais le corps entier semble projeter Jack à 10 ans dans son futur. À l'inverse, le héros linguiste de *L'homme sans âge* du même Coppola (2007) rajeunit comme Camille, mais son voyage temporel, sans butée, prend une dimension épique et même cosmique. Quand il s'aperçoit qu'il traverse les époques, il décide d'enquêter sur les origines du langage. Là encore, le lien avec Lvovsky n'est pas direct, et pourtant, *Youth without Youth*, « jeunesse sans jeunesse », le titre original de ce film inspiré d'un récit de Mircea Eliade, fournit un écho fécond à *Camille redouble*.

## SOUVENIRS, CICATRICES

Si les scénarios et la mise en scène de Lvovsky situent tous ses films dans l'horizon d'attente réaliste du cinéma d'auteur français, on peut néanmoins rapprocher l'aventure de Camille de deux voyages temporels formellement plus expérimentaux, deux films qui n'auront pas échappé à sa cinéphilie. Dans *Je t'aime, je t'aime*, Alain Resnais fait dérailler une expérience scientifique de voyage dans le temps. Prévu pour durer une minute, le retour de Claude Ridder dans son passé bégaie, trébuche. Prisonnier de cette mémoire aléatoire, il revit ses souvenirs de manière fragmentée, non linéaire. Au-delà du goût formaliste de Resnais pour la déconstruction narrative, ce film de 1968 s'avère l'une des plus poignantes histoires d'amour de son auteur. Ridder, malgré ses efforts, ne parvient pas à extirper celle qui deviendra son épouse d'un pessimisme destructeur. « *Toi, tu es étale, tu es un marécage, de la nuit, de la boue. Lugubre, tu donnes envie de se laisser couler en toi lentement mais à pic. Tu sens la marée basse, la noyade, la pieuvre.* » Le reproche d'Éric à Camille (séq. 4) exhale une mélancolie qui, moins poétiquement ourlée, demeure voisine dans ce qu'elle traduit de l'effet du temps sur le lien amoureux. *Je t'aime, je t'aime* s'inscrit lui-même dans la lignée d'un film court qui a marqué le cinéma français du début des années 60 et au-delà. *La jetée* de Chris Marker (1962) relate lui aussi une expérience de voyage temporel. Dans un Paris futuriste, son héros est choisi pour une expérience de retour dans le passé parce qu'il est hanté par une image d'enfance, aussi énigmatique qu'indélébile. Composé uniquement de photogrammes en noir et blanc, le récit est narré par une voix off. Nul doute que Lvovsky reprendrait à son compte certaines phrases de *La jetée* : « *Rien ne distingue les souvenirs des autres moments. Ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître. À leurs cicatrices.* »

### PEGGY SUE S'EST MARIÉE

Ce film de Francis Ford Coppola a été tourné en 1985, l'année des 16 ans de Camille. Impossible de ne pas voir dans son aîné hollywoodien un prédécesseur de *Camille redouble* tant les récits sont voisins : Peggy, ancienne *Prom Queen* et mère en instance de divorce, s'évanouit à la fête de retrouvailles de son lycée. Elle s'éveille à 17 ans, à la veille de sa grossesse, lutte en vain pour ne pas retomber amoureuse de son *loser* de mari et revit la mort de sa grand-mère adorée. Elle trouve un confident en Richard, *nerd* du labo de physique qui croit son voyage temporel conforme à sa théorie du *burrito* (le temps est replié sur une autre partie de l'espace-temps, comme une galette de maïs roulée). Mais Peggy jette son dévolu sur le poète *beatnik* du lycée, plus libre sexuellement que son petit-ami officiel et futur mari.
Si dans le récit comme dans certains détails les films sont très proches (Kathleen Turner et Nicolas Cage incarnent aussi les personnages aux deux âges, Peggy se saoule au whisky en cachette…), le spectateur de *Peggy Sue* et de *Camille redouble* sort de la séance avec deux sentiments presque opposés. Si Lvovsky, comme Coppola, a une approche anti-nostalgique, elle ne va pas jusqu'à dégonfler l'idéalisme de l'amoureuse comme une baudruche, ce que fait sans état d'âme Coppola : le séduisant *beatnik* propose pour tout avenir à Peggy un ménage à trois dans une ferme de poulets du Midwest. Le remariage symbolique du couple initial inscrit la trame de Coppola dans un schéma balisé [48] : Peggy se remarie, Camille divorce.

48 Voir encadré « *Unhappy end ?* », p. 11.

*Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais (1968)

*Peggy Sue s'est mariée* de Francis Ford Coppola (1986)

*Retour vers le futur* de Robert Zemeckis (1985)

*La jetée* de Chris Marker (1962)

# COMME UNE CHANSON POPULAIRE

« *Bien souvent la musique est comme de la confiture qu'on colle sur une tartine*[49] ». La comparaison de Noémie Lvovsky souligne son attachement à une musique partie prenante de l'unicité organique d'un film. Contrairement aux *Sentiments*, *Camille redouble* n'ancre pas son régime narratif dans une chorale qui fait office de chœur. Il n'est pas non plus parcouru par l'impératif rythmique d'un titre comme *Faut que ça danse !*. Mais la musique y est à la fois une ponctuation de l'action, un art prépondérant dans la vie des personnages adolescents, et un liant qui unifie des séquences aux atmosphères parfois opposées.

Intégrées en amont dès l'étape du scénario, deux chansons de Barbara prennent en charge thématiquement la question du passage irrévocable du temps, et du deuil qui en est une des conséquences. *Une petite cantate*, que Camille fait ânonner à ses parents à son micro (séq. 17) fait l'objet d'un usage plus complexe qu'il n'y paraît. Au moment même où la jeune fille fait promettre à ses parents de ne jamais mourir, c'est une chanson de deuil qu'elle enregistre : « *Mais tu es partie, fragile / Vers l'au-delà / Et je reste, malhabile / Fa, sol, do, fa…* ». En fait, le texte lui-même est contradictoire, alliant la conscience d'une perte irrémédiable à la possibilité de la transcender en faisant monter « *vers toi* » la chanson, performative. Cette démarche incantatoire résume la mélancolie joyeuse de *Camille redouble*. La deuxième chanson de Barbara, *Dis, quand reviendras-tu ?* (séq. 20), évoque une perte peut-être temporaire mais réaffirme cependant l'irréversibilité du temps : « *Dis, au moins le sais-tu / Que le tout le temps perdu / Ne se rattrape guère / Que tout le temps perdu / Ne se rattrape plus ?* ».

## MÉLANCOLIE DES TUBES

Choisie elle aussi en amont, la chanson *Walking on Sunshine* (1983) de Katrina and the Waves, le morceau-fétiche sur lequel les quatre amies (séq.5) exécutent à 40 ans la même chorégraphie qu'à la fête qui précède le premier baiser de Camille et Éric (séq.12), vaut à la fois pour son énergie rythmique et mélodique de tube *eighties* et pour la plénitude amoureuse de ses paroles : « *I used to think maybe you loved me, now baby I'm sure / I'm walking on sunshine…* » (Je pensais que tu m'aimais peut-être, j'en suis maintenant sûre, Bébé… Je marche sur un rayon de soleil). Ajoutées au montage après une recherche documentaire poussée, les autres chansons des années 80, comme les tout aussi solaires *Venus* (1986) de Bananarama sur lequel Éric séduit à nouveau Camille (séq. 12) et *99 Luftballons* (1983) de Nena écoutée à vélo (séq. 7)[50], contribuent à l'effet juke box du film. Deux autres morceaux entendus à la fête du Nouvel An échappent à cette *playlist* rétro pour s'accorder à l'humeur de Camille, femme quittée qui enchaîne cigarette sur cigarette et siffle le champagne toute la soirée. *Brand New Shoes* (2010) de She and Him évoque une « *paire de chaussures rouges flambant neuves* » qui « *m'ont donné le blues, se sont enfuies, et m'ont laissé une lettre*[50] ». *Pumping on Your Stereo* (1999) de Supergrass, dont l'attaque agressive semble tirer Camille d'une rêverie suicidaire, parle de solitude existentielle et de la vie, « *cigarette fumée jusqu'au mégot* »…

Dans un entretien où elle évoque *La femme d'à côté* de Truffaut, Noémie Lvovsky se dit frappée par une scène où Fanny Ardant, soignée pour une dépression à l'hôpital, y écoute des chansons toute la journée sur un transistor[52]. Comme l'a souligné le philosophe Peter Szendy à propos des « tubes », leur fascination tient à « *leur quête de l'unique à travers la reprise, leur va-et-vient et leur singulière manière d'articuler la psyché et le marché*[53] ». Le juke box du café adjacent au lycée (séq. 20) conjugue plaisir et mélancolie : seule machine à remonter le temps de *Camille redouble*, il ne contient que des voix de chanteurs morts – Dalida, Freddy Mercury, Serge Gainsbourg, Michel Berger, Barbara. Accessoire un peu daté du *teen movie* à l'ancienne, il s'offre en équivalent encombrant mais collectif de la cassette confiée à Alphonse.

## BOUCLES POP

Comment compléter une telle richesse musicale sans rendre la musique de fosse[54] redondante ? La réussite de Gaëtan Roussel et de son acolyte Joseph Dahan tient peut-être à leur relative inexpérience dans le domaine de la musique de film. Loin de suivre un protocole prédéfini qui aurait peut-être figé leurs compositions, ils ont écrit à partir des images vues à toutes les projections de travail et modifié maintes fois leur partition pour suivre l'évolution du montage. Ils ont aussi choisi deux des trente poèmes envoyés par la cinéaste (*Le dromadaire* d'Apollinaire, séq. 10, et *Le bouquet* de Prévert[55], séq. 23). Aiguillés par la seule consigne d'une musique *pop* qui ne fasse pas doublon avec les tubes des années 80, ils ont parfois infléchi leurs mélodies vers une atmosphère discrètement futuriste (lignes de guitare lors du réveil de Camille, séq. 6). Des leitmotivs assez brefs donnent leur unité à des séquences « en accolade » (drague qui se poursuit au lit, séq. 14, préparation à la confrontation avec Éric, séq. 21). La chanson de Gaëtan Roussel qui lance le générique de fin, *Au bord des océans*, redonne au chanteur sa propre voix comme pour ménager au spectateur une sortie du récit. Elle n'appartient déjà plus à *Camille redouble*. Pourtant, ses paroles entrent en écho avec le vertige cosmique de la visite au planétarium, stratégiquement placée au mitan du film. « *Serions-nous juste un étoile, un filament / Qui brille puis casse sous le temps ?* »

49 Propos croisés avec Gaëtan Roussel. Benoît Basirico, Cinezik.fr, 20 septembre 2012.
50 Emblématique moins pour son engagement anti-Guerre froide que comme succès international en 1984.
51 Notre traduction, comme pour la chanson suivante.
52 Émission *Hors-champs* de Laure Adler, France Culture, 29 août 2012, op. cit.
53 Peter Szendy, *Tubes. La mélancolie dans le juke box*, Minuit, coll. Paradoxe, 2008.
54 Musique de film dont la source n'est pas présente dans le film (dite aussi extra-diégétique).
55 Dont Noémie Lvovsky chante elle-même une phrase.

## NOÉMIE LVOVSKY / ENTRETIENS


- Stéphane Bouquet et Serge Toubiana, « C'est un beau roman, c'est une belle histoire..., rencontre avec Noémie Lvovsky et Florence Seyvos », *Cahiers du cinéma* n° 537, juillet-août 1999
- Franck Barbarz, Philippe Rouyer, Claire Vassé, « Noémie Lvovsky », *Positif* n° 513, novembre 2003
- Marie-Anne Guérin, Jean-Marc Lalanne, Jean-Philippe Tessé, « La vie est un roman / Rencontre avec Noémie Lvovsky », *Cahiers du cinéma* n° 584, novembre 2003
- Quentin Mével, *Le cinéma de Noémie Lvovsky, entretiens avec Quentin Mével*, Independencia éditions, coll. Les Petits Entretiens, 2012


## *CAMILLE REDOUBLE* / ARTICLES


- Sophia Collet, « Teen spirit en mode repeat », *Critikat*, www.critikat.com/Camille-redouble.html
- Jean-Michel Frodon, « *Camille redouble* de Noémie Lvovsky : on ne badine pas avec le temps », *Slate*, 13 septembre 2012, www.slate.fr/story/61737/camille-redouble-noemie-lvovsky-cinema
- Charlotte Garson, « Rembobinée », *Cahiers du cinéma*, n° 681, septembre 2012
- Jérôme Momcilovic, « Camille redouble », *Chronicart*, 14 septembre 2012, http://www.chronicart.com/Article/Entree/Categorie/cinema/Id/camille_redouble-10819.sls
- Olivier Séguret, « Plongée en acné », *Next*, 11 septembre 2012, http://next.liberation.fr/cinema/ 2012/09/11/plongee-en-acne_845552

## *CAMILLE REDOUBLE* / ENTRETIENS


- Laure Adler, *Hors-champs*, émission du 29 août 2012, France Culture, http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-noemie-lvovsky-2012-08-29
- Mathilde Blottière, « Noémie Lvovsky : 'Je suis obsédée par ce qui ne reviendra plus' », *Télérama*, 15 septembre 2012, http://www.telerama.fr/cinema/noemie-lvovsky-je-suis-obsedee-par-ce-qui-ne-reviendra-plus,86465.php
- Serge Kaganski, « La double vie de Noémie Lvovsky », *Les Inrockuptibles*, 15 septembre 2012, http://www.lesinrocks.com/2012/09/15/cinema/la-double-vie-de-noemie-lvovsky-11302090/
- Olivier Père, 12 septembre 2012, www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2012/09/12/camille-redouble-de-noemie-lvovsky/
- Olivier Séguret, « Je suis tombée amoureuse de Yolande Moreau », *Libération Next*, 11 septembre 2012, http://next.liberation.fr/cinema/2012/09/11/je-suis-tombee-amoureuse-de-yolande-moreau_845571


## AUTRES RÉFÉRENCES / LIVRES ET PÉRIODIQUES


- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Cerf, 2002.
- Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les teen movies*, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2011
- Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, 1993
- Stanley Cavell, *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, coll. Cinéma, 2012, trad. Pauline Soulat
- René Prédal, *Le cinéma français des années 90 : une génération de transition*, Armand Colin, coll. Cinéma, 2002 (sous un autre titre), 2008 (sous ce titre)
- René Prédal, *Le cinéma français depuis 2000, un renouvellement incessant,* Armand Colin, coll. Cinéma, 2008
- Revue *Vertigo* n°45, « L'empire de l'adolescence », 2013


## VIDÉOS


- DVD *Camille redouble*, Gaumont, 2013
- DVD pédagogique *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France 2013/2014

*Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France
Le livret enseignant et la fiche élève
de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France
sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien
du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France.

Direction de la publication
Françoise Bévérini, Didier Kiner

Coordination du livret
Anne Bargain, Nicolas Chaudagne, Elsa Rossignol

Rédaction du livret
Charlotte Garson, critique de cinéma

Graphisme
Nathalie Wolff

Crédits photos
DR

Imprimerie
Iris Impression

©ACRIF-CIP – Septembre 2013

ACRIF
Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France
19, rue Frédérick Lemaître – 75020 Paris
Tél 01 48 78 14 18 – Fax 09 57 55 94 65
contact@acrif.org – www.acrif.org

CIP
Cinémas Indépendants Parisiens
135, rue Saint-Martin – 75004 Paris
Tél 01 44 61 85 53
contact@cinep.org – www.cinep.org

Ce livret enseignant est téléchargeable
sur les sites www.acrif.org et www.cinep.org

Remerciements
Noémie Lvovsky, Martin Drouot, Gaumont

*Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien de la Région Île-de-France et de la DRAC Île-de-France, en partenariat avec le CNC et avec le concours des Rectorats de Créteil, Paris, Versailles et des salles de cinéma participant à l'opération.